دراسات أدبية

الرؤى المقنعة

نحو منهج بنيوى في دراسة الشعر الجاهلى

كمال أبو ديب

الاخراج الفني

راجية حسين

إهـــداء

الى اميه ورهام
في بهـــاء الطفولة
وقـلق التسـاؤل

كمال

مقدمة

يتنامى هذا البحث فى سياق تصورى مغاير جذرياً للسياق الذى تمت فيه دراسات الشعر الجاهلى حتى الآن ، ويصدر عن مكونات منهجية ونظرية ، ونقدية ، وفلسفية ، ولغوية ، لا تتشكل فى إطار المعطيات التقليدية التى طغت على كلا الدراسات العربية وتناول الإستشراق الغربى للتراث الشعرى العربى ، بل فى إطار منجزات الدراسات المعاصرة فى مجالات معرفية متعددة لعل أبرزها أن تكون علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) ، واللسانيات ، والسيميائيات ، والنقد الأدبى ، ونظرية الأدب ، وعلم إجتماع الأدب ، ودراسة التأليف الشفهى للشعر ، وبنية الحكاية . ويحاول البحث أن يموضع دراسة الشعر الجاهلى على مستوى من التحليل يرتفع عن المستويات التاريخية ، والتعليقية والتوثيقية أو اللغوية والبلاغية والإنطباعية التى تم عليها معظم الدراسات له الآن .

ويهدف البحث من خلال ذلك كله إلى تطوير منهج تناول لهذا الشعر يغذيه وعى نظرى عميق بالأسس التحليلية التى تطرحها الدراسات المعاصرة وبالتصورات التى تنطلق منها والإشكاليات التى تثيرها . فلقد أصبح من السذاجة بمكان أن نستمر فى العمل على هذا الشعر وكأن معرفتنا النظرية ما تزال هى المعرفة التى امتلكها ابن قتيبة فى القرن الثالث الهجرى أو طه حسين وشوقى ضيف فى القرن الرابع عشر الهجرى ، كما أن من السذاجة أن نستمر فى العمل وكأن الثقافات الأخرى فى العالم لا تمتلك تراثات تقوم بدراستها مطورة من أجل ذلك مناهج للتحليل ، داخل إطار الشعر وخارجه ، لها قدرة عالية على المعاينة والاكتشاف والبلورة والتعميم النظرى .

يسهم فى تشكيل المنظور الذى يعاين منه الشعر الجاهلى فى هذا البحث الإنجازات التى تحققت فى خمسة تيارات بحثية متميزة فى هذا القرن :

١ – التحليل البنيوى للأسطورة كما طوره كلودليڤى – شتراوس فى الأنثروبولوجيا البنيوية .

٢ – التحليل التشكيلى للحكاية كما طوره فلاديمير بروب فى دراسته للتركيب التشكيلى (مورفولوجيا) لحكاية الحوريات (Fairytale) .

٣ – مناهج تحليل الأدب المتشكلة فى إطار معطيات التحليل اللغوى والدراسات اللسانية والسيميائية وبشكل خاص عمل رومان ياكوبسن والبنيويين الفرنسيين .

٤ – المنهج النابع من معطيات أساسية فى الفكر الماركسى والذى أولى عناية خاصة لاكتناه العلاقة بين بنية العمل الأدبى وبين البنى الاجتماعية (الاقتصادية ، والسياسية والفكرية) ، ولعل لوسيان جولدمان أن يكون أبرز النقاد الذين أسهموا فى تطوير هذا التناول .

٥ – تحليل عملية التأليف الشفهى فى الشعر السردى ودور الصيغة (formula) فى آلية الخلق ، كما طوره ملمان بارى وألبرت لورد .

ولا يعنى ما يقال هنا أن هذا البحث تطبيق لمناهج جاهزة أو نقل لها من المجالات التى استخدمت فيها أولا إلى مجال جديد ، بل أنه لا يعنى أن هذا البحث يتبنى الأطروحات النظرية لهذه المناهج جميعاً . كل ما يعنيه هو أن البحث يتم فى إطار من الوعى النظرى الدقيق لهذه المناهج بما تثيره من إشكالات ، وما تحققه من إنجازات . ورغم أن العلاقة بين أسس البحث وبين كل من هذه التيارات تتفاوت من حيث طبيعتها ودرجة تأثيرها فإن هذه التيارات جميعها تظل ذات حضور فعلى على مستوى الوعى النقدى فى عملية التحليل التى يؤديها وفى ما يبلوره من أطروحات ، إما بصفة تكوينية إيجابية ، أو بصفة تعارضية . ويسهم هـذا الحضور الدائم فى تعميق الوعى بمكونات وخصائص جوهر الشعر الجاهلى ، وفى تطوير منظور تحليلى أكثر تشابكاً وتعقيداً وقدرة على الغور والاكتناه من المنظورات البدائية التى تطغى على الدراسات الحاضرة له .

وإذا كان عمل ليڤى – شتراوس هو الألصق بالمشروع الذى أنميه ، وكانت معطياته التحليلية ومصطلحاته قد لعبت دوراً تأسيسياً فى تطويرى للمنهج البنيوى فإن دراستى للشعر ودراسته للأسطورة على درجة من التمايز تجعل المقارنة بينهما

أمراً ضرورياً لفهم عملى ولإعطائه حقه من المبادرة والريادة لكننى لن أقوم بمثل هذه المقارنة هنا ، بل سأترك لغيرى من الباحثين مهمة القيام بها .

أما عمل بروب فإن أهميته تنبع ، أولا ، من كونه لعب دوراً فى تطوير ليڤى – شتراوس لمنهجه فى تحليل الأسطورة ، وثانياً : من كونه يسهم فى بلورة مفهومى البنية والتحولات إسهاماً متميزاً (سابقاً بزمن طويل إستخدام تشومسكى ، مثلا ، وبشكل خاص لمفهوم التحويل : (transformation) ،

ويساعد فى الوقت نفسه على إدراك التمايز بين بنية الحكاية وبنية القصيدة فى فى جانب عميق الدلالة هو ترتيب الوظائف فى كل منهما وعلاقة هذا الترتيب بالرؤيا العميقة التى تجسدها القصيدة .

أما المنظور النابع من اللسانيات والسيميائيات فإن دوره فى تطوير المنهج من الجذرية والشمول بحيث يستحيل أن أفرد هنا أى عدد من المعطيات المكونة له وأعرضها بطريقة موجزة . ولذلك أكتفى بالإحالة إلى منجزات هذا المنظور فى الدراسات الغربية وإلى دراسات سابقة لى نشرت بالإنكليزية والعربية تستقى من هذه المنجزات تصورات ومناهج تحليل أساسية .

على صعيد مغاير ، يسهم عمل باحثين من نمط لوسيان جولدمان ، بصورة ضمنية فى هذا البحث صريحة فى غيره ، فى تطوير تصور جديد للعـلاقة بين الرؤيا المركزية فى الثقافة ورؤيا الثقافة المضادة كما تتجليان فى بنية النص الشعرى نفسه ، ورغم أن هذا التصور لا يتبلور إلا بشكل أولى فى القسم النهائى من الدراسات فإنه يمثل إحدى إمكانيات التطوير الأكثر ثراء ووعداً فى المستقبل .

أما منهج بارى ولورد فإنه ذو حضور ضمنى يكاد يكون ضدياً فى البحث الحالى ، رغم أن بعض المفاهيم الأساسية فيه تلعب دورها فى بلورة مواقف من قضايا محددة فى الشعر الجاهلى ، وتبقى الإمكانيات التى يتيحها قائمة للإفادة منها فى أبحاث مقبـلة .

كان فى نيتى ، حين بدأ هذا البحث يتخذ صيغته الحاضرة ، أن أدرج فى قسم تمهيدى منه ترجمة لدراسة ليڤى – شتراوس ، « التحليل البنيوى للأسطورة » ودراسة لتحليل بروب لحكاية الحوريات ، ودراسة ثالثة لنظرية التأليف الشفهى

١ – التحليل البنيوى للأسطورة كما طوره كلودليڤى – شتراوس فى الأنثروبولوجيا البنيوية .

٢ – التحليل التشكيلى للحكاية كما طوره فلاديمير بروب فى دراسته للتركيب التشكيلى (مورفولوجيا) لحكاية الحوريات ((Fairytale)) .

٣ – مناهج تحليل الأدب المتشكلة فى إطار معطيات التحليل اللغوى والدراسات اللسانية والسيميائية وبشكل خاص عمل رومان ياكوبسن والبنيويين الفرنسيين .

٤ – المنهج النابع من معطيات أساسية فى الفكر الماركسى والذى أولى عناية خاصة لاكتناه العلاقة بين بنية العمل الأدبى وبين البنى الاجتماعية (الاقتصادية ، والسياسية والفكرية) ، ولعل لوسيان جولدمان أن يكون أبرز النقاد الذين أسهموا فى تطوير هذا التناول .

٥ – تحليل عملية التأليف الشفهى فى الشعر السردى ودور الصيغة (formula) فى آلية الخلق ، كما طوره ملمان بارى وألبرت لورد .

ولا يعنى ما يقال هنا أن هذا البحث تطبيق لمناهج جاهزة أو نقل لها من المجالات التى استخدمت فيها أولا إلى مجال جديد ، بل أنه لا يعنى أن هذا البحث يتبنى الأطروحات النظرية لهذه المناهج جميعاً . كل ما يعنيه هو أن البحث يتم فى إطار من الوعى النظرى الدقيق لهذه المناهج بما تثيره من إشكالات ، وما تحققه من إنجازات . ورغم أن العلاقة بين أسس البحث وبين كل من هذه التيارات تتفاوت من حيث طبيعتها ودرجة تأثيرها فإن هذه التيارات جميعها تظل ذات حضور فعلى على مستوى الوعى النقدى فى عملية التحليل التى يؤديها وفى ما يبلوره من أطروحات ، إما بصفة تكوينية إيجابية ، أو بصفة تعارضية . ويسهم هذا الحضور الدائم فى تعميق الوعى بمكونات وخصائص جوهر الشعر الجاهلى ، وفى تطوير منظور تحليلى أكثر تشابكاً وتعقيداً وقدرة على الغور والاكتناه من المنظورات البدائية التى تطغى على الدراسات الحاضرة له .

وإذا كان عمل ليڤى – شتراوس هو الألصق بالمشروع الذى أنميه ، وكانت معطياته التحليلية ومصطلحاته قد لعبت دوراً تأسيسياً فى تطويرى للمنهج البنيوى فإن دراستى للشعر ودراسته للأسطورة على درجة من التمايز تجعل المقارنة بينهما

أمراً ضرورياً لفهم عملى ولإعطائه حقه من المبادرة والريادة لكننى لن أقوم بمثل هذه المقارنة هنا ، بل سأترك لغيرى من الباحثين مهمة القيام بها .

أما عمل بروب فإن أهميته تنبع ، أولا ، من كونه لعب دوراً فى تطوير ليڤى – شتراوس لمنهجه فى تحليل الأسطورة ، وثانياً : من كونه يسهم فى بلورة مفهومى البنية والتحولات إسهاماً متميزاً (سابقاً بزمن طويل إستخدام تشومسكى ، مثلا ، وبشكل خاص لمفهوم التحويل : (transformation) ؛

ويساعد فى الوقت نفسه على إدراك التمايز بين بنية الحكاية وبنية القصيدة فى فى جانب عميق الدلالة هو ترتيب الوظائف فى كل منهما وعلاقة هذا الترتيب بالرؤيا العميقة التى تجسدها القصيدة .

أما المنظور النابع من اللسانيات والسيميائيات فإن دوره فى تطوير المنهج من الجذرية والشمول بحيث يستحيل أن أفرد هنا أى عدد من المعطيات المكونة له وأعرضها بطريقة موجزة . ولذلك أكتفى بالإحالة إلى منجزات هذا المنظور فى الدراسات الغربية وإلى دراساتٍ سابقة لى نشرت بالإنكليزية والعربية تستقى من هذه المنجزات تصورات ومناهج تحليل أساسية .

على صعيد مغاير ، يسهم عمل باحثين من نمط لوسيان جولدمان ، بصورة ضمنية فى هذا البحث صريحة فى غيره ، فى تطوير تصور جديد للعلاقة بين الرؤيا المركزية فى الثقافة ورؤيا الثقافة المضادة كما تتجليان فى بنية النص الشعرى نفسه ، ورغم أن هذا التصور لا يتبلور إلا بشكل أولى فى القسم النهائى من الدراسات فإنه يمثل إحدى إمكانيات التطوير الأكثر ثراء ووعداً فى المستقبل .

أما منهج بارى ولورد فإنه ذو حضور ضمنى يكاد يكون ضدياً فى البحث الحالى ، رغم أن بعض المفاهيم الأساسية فيه تلعب دورها فى بلورة مواقف من قضايا محددة فى الشعر الجاهلى ، وتبقى الإمكانيات التى يتيحها قائمة للإفادة منها فى أبحاث مقبلة .

كان فى نيتى ، حين بدأ هذا البحث يتخذ صيغته الحاضرة ، أن أدرج فى قسم تمهيدى منه ترجمة لدراسة ليڤى – شتراوس ، « التحليل البنيوى للأسطورة » ودراسة لتحليل بروب لحكاية الحوريات ، ودراسة ثالثة لنظرية التأليف الشفهى

عند بارى ولورد ولدى عدد من الباحثين الذين إستخدموها فى تحليل الشعر الجاهلى . لكن أسباباً عملية صرفاً دفعتنى بعد تأمل طويل إلى الاكتفاء بإدراج دراستى لعمل بروب فى هذا البحث لأن عمله غير متوفر بالعربية مكتفياً بإشارة إلى أن ترجمة لكتاب ليفى – شتراوس الأنثروبولوجيا البنيوية الذى يضم فصل : « التحليل البنيوى للأسطورة » ، قد ظهرت حديثاً ، ويمكن أن تفى بالغرض الذى أهدف إليه (وهو إتاحة الفرصة للقارىء للإطلاع على منهجه فى التحليل) رغم أنها تفتقر إلى المصطلح والتعبير المكتمل عن فكر المؤلف وتناسقه الداخلى وحيويته .

وآمل أن أستطيع فى المستقبل إنجاز كتاب مستقل يتناول المناهج الجديدة فى دراسة الشعر الجاهلى ويضم ترجمة جديدة لعمل ليفى – شتراوس ، ومناقشة لمنهج بارى ولورد ، وللمنهج الأسطورى فى دراسة هذا الشعر ، كما يضم دراسات لعدد من المحاولات المتميزة التى تتناول جوانب فردية محددة منه من منظورات نقدية جديدة .

بدأ المنهج الذى يطوره هذا البحث باتخاذ صيغة أولية له فى النصف الثانى من الستينات فى سياق التطوير الطبيعى لمجموعة من المبادىء والتصورات النقدية التى تبلورت أثناء عملى الطويل فى جامعة أكسفورد على نظريتى الصورة الشعرية والنظم عند عبد القاهر الجرجانى ، وكانت دراستى للجرجانى قد اتخذت مساراً محدداً لها هو موضعة تحليله للنظم وللصورة الشعرية فى سياق النظريات الحديثة المطروحة فى النقد الغربى ، وقد قادنى هذا النهج إلى التعمق فى دراسات التيارات السائدة فى اللسانيات (بفروعها المختلفة) ، وفلسفة اللغة والرمز والشكل ، والصورة الشعرية فى جوانبها المتعددة وبين أهمها الجانب النابع من دراسة اللغة المجازية فى الفكر الدينى والفكر « البدائى » والأسطورة ، وكان هذا الاتجاه هو الذى قادنى فى آن واحد إلى أعمال فردينان دوسوسير ورومان ياكوبسن وكلود ليفى – شتراوس وتشومسكى بعد أن كانت الأسس النظرية والدراسات التطبيقية النابعة من عمل آى . إى . ريتشاردز ومدرسة النقد الجديد قد أصبحت مكونا من مكونات الوعى النقدى الذى وجه بحثى وجهته المتميزة ، وكانت أعمال

هؤلاء الباحثين ، على قدم بعضها ، قد بدأت فى تلك الفترة فقط باحتلال مركز بارز فى مجالات دراستهم وخارجها وتحدث ما يشبه الهزة الفكرية فى الدراسات الإنسانية بشكل عام واللغة والأدب بشكل خاص .

وكانت نقطة اللقاء بكلود ليفى – شتراوس شرارة حاسمة فى تطور مسار العمل . يومها لم تكن البنيوية فى النقد الأدبى شيئا يشغل الناس أو موضع حديث الدارسين ، دع عنك أنصاف المتعلمين والمعلقين والصحف والمجلات ، ولم يكن البنيويون الفرنسيون أمثال تودوروف وبارت وجينيت أسماء مألوفة فى المجال الثقافى الذى كنت أعمل فيه . وبدت لى الإمكانيات التى تتيحها الإفادة من الأسس النظرية لدراسات ليفى – شتراوس لتطوير منهج جديد فى النقد الأدبى بشكل عام وفى دراسة الشعر الجاهلى بشكل خاص هائلة فعلا . ثم مرت سنوات من التأمل والتطوير البطىء الصعب أدت فى ١٩٧٠ إلى بلورة صيغة أولية للمنهج الذى رسمته دراستى لمعلقتى لبيد وامرىء القيس والذى بدا بحاجة إلى سنوات أخرى من العمل قبل أن يصل إلى صيغة مكتملة ، ولقد تم ذلك فى عزلة مطلقة عن الدراسات الفرنسية التى إتضح لى فيما بعد أنها كانت قد بدأت (فى الوقت نفسه الذى كنت أعمل فيه على تطوير المنهج) باتخاذ مسار محدد لها فى الدراسة البنيوية أعلن ليفى – شتراوس فيما بعد تبرؤه منه نهائياً ، واعتبر منطلقه النظرى نقيضاً للمتطلقات النظرية لعمله البنيوى .

هكذا كان عملى وعمل باحثين آخرين على تطوير منهج بنيوى فى دراسة الأدب يتمان فى خطين متوازيين ومتزامنين دون إحتكاك بينهما ، وفى السبعينات فقط بدأت أعمال بارت وتودوروف وجنيت وغيرهم تعرف وتترجم إلى الإنكليزية بل أن بعضها لم يظهر إلا فى نهاية السبعينات وأوائل الثمانينات . هكذا نشرت دراستى لمعلقة امرىء القيس وكتاب جوناثان كلر الشعريات البنيوية (Structuralist Poetics) ، الذى لعب دوراً هاماً فى جعل النقد البنيوى مألوفاً للقارىء باللغة الإنجليزية ، فى وقت واحد ، أما فى العربية فلم يكن هناك ، بقدر ما أعرف ، دراسات من هذا النمط ولم يكن المنهج مألوفاً للباحثين الذين يعملون فى مجال الدراسات النقدية أو اللغوية .

في المرحلة المبكرة من العمل على تطوير هذا المنهج ، لم تكن الدراسة البنيوية قد دخلت بشكل جاد مجال الشعر ، بل كانت تتعامل باستمرار تقريباً مع النثر (والسرد بشكل خاص) ، وكانت الدراسة الرئيسية المألوفة هي دراسة ليڤي — شتراوس وياكوبسن لقصيدة بودلير « القطط » ، وقد ظل الشعر أصعب مجالات العمل ، كما أعلن أكثر من باحث بينهم ناقد بارز هو لوسيان جولدمان . لكن الشعر كان المجال الذي اخترت لعملي أن يتم فيه ، وكانت الصعوبات في تطوير المنهج ضخمة بحق ، ضخمة دونما تراث نقدي متطور يستند إليه العمل . لكن النتائج التي كانت تتجلى كانت تغري ، بثرائها النظري والتطبيقي ، بمتابعة البحث ومواجهة الصعوبات بمتعة حقيقية بارتياد آفاق مليئة بالجدة والإثارة .

ثم مرت سنوات أصبحت البنيوية فيها تياراً مغلفاً بالسحر وجاذبية المبهم كما أصبحت مثار جدال وخلاف عقائدي ومنهجي . وأتيح للأجزاء التي نشرت من هذا البحث أن تصبح محل عناية كبيرة في عدد من الجامعات الغربية والعربية وخارج الجامعات ، وتفرعت عنها أبحاث جديدة استطاعت أن تكشف مكونات وملامح للشعر الجاهلي لم يكن ممكناً أن تكشف إنطلاقاً من السبل السابقة عليها في الدراسة . بيد أن ما أنجز من عمل ما يزال محدوداً ، وما يزال أمامنا شوط طويل نقطعه قبل أن يكتمل تطوير رؤية نقـدية جديدة متكاملة للشعر الجاهلي وللتجربة الإنسانية التي يجسدها . وإلى تطوير مثل هذه الرؤية يطمح البحث الحالي الذي إستمر في تناميه خلال هـذه السنوات العديدة ، تغذيه روافد جديدة من الإنجازات التي ما زالت تتحقق في مجالات معرفية متعددة عبر عقد ونصف من الزمان ، لكن البحث ، رغم كل ما قد يكون حققه من تطوير منهجي واكتشاف لمكونات جوهرية في الشعر الجاهلي وللبنى التوليدية فيه ، وللرؤى المتعارضة ضمنه ، لا يدعي لنفسه تقديم أجوبة نهائية على ما يثيره من أسئلة . وهو إذ يكشف عن وجود إشكاليات في الشعر الجاهلي لم تتميزها المناهج الأخرى ، أو عجزت عن تقديم حلول مقنعة لها حين تميزتها ، ويقترح حلولا لها ، فإنه يثير إشكاليات جديدة لا يسعى دائماً إلى حلها بل يكتفي ببلورتها تاركاً لأبحاث أخرى في المستقبل مهمة معالجتهـا .

والبحث ، بهذه الصفة ، مشروع مستمر لا يستعجل الوصول إلى نهاية بل يسعى إلى تطوير وسائل التحليل وزيادتها رهافة ودقة وكفاءة ، واستكمال العمل الضروري الجاد لتطوير المنهج ولتحقيق فهم أعمق غوراً وأكثر شمولية للشـعر الجاهلي وللشرط الإنساني في الحياة الجاهلية . وهو في ذلك كله يتحرك على مستوى يرفض فيه التفكير الجزئي القاصر والعمل الانطباعي المتعجل والمعالجة التقليدية المتجمدة عند حدود ماقدمه المعلقون والشراح والتأريخيون ، ويسعى إلى بلورة منهج بنيوي قادر على تحقيق رؤية متشابكة معقدة جذرية وكلية في آن واحد .

وبمثل هذا السعي ، وبالحركة على هذا المستوى من الجدية والأناة والإخلاص والتحليل المتعمق المتقصي ، يمكن لنا أن نفجر طاقات جديدة بناءة في ثقافتنا التي تبدو الآن أكثر من أي وقت مضى مهددة بالتفتت والهامشية والخضوع للفـكر الجزئي أو الفكر الغوغائي أو الفكر القليدي أو لجميع هـذه الأنماط من الفكر في آن واحد .

إذ يطرح هذا البحث أسئلة تتعلق بالبنية ومكوناتها وبالعلاقة بين البنية والرؤيا ، فإنه يعي أن هذه الأسئلة ليست الوحيدة التي تستحق أن تطرح ، فدراسة الشعر الجاهلي لا يمكن أن تكتمل في غياب تحليل علمي دقيق لما يكشف عنه هـذا الشعر وعلاقات سائدة ضمن البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. وهو في الواقع يطمح في مرحلة متقدمة منه إلى فهم هـذه الشروط والعلاقات ، كما يتجلى في اكتناهه للتعـارض الجذري بين ما اسميه الثقافة المركزية والثقافة المضادة — وهو تعارض نابع من العلاقات السائدة بين كيانات متغايرة على مستويات مادية إقتصادية قد لا تكون شكلت طبقات بالمعنى الذي نقصـده في الدراسات المعاصرة لكنها دون شك مثلت شرائح متمايزة ضمن البنية الاجتماعية .

بيد أن البحث يسعى إلى تلمس هذا التعارض من خلال الخصائص التي تملكها البنى الشعرية ذاتها ، لا من خلال معطيات تاريخية خارجية . كما أنه يؤمن بأن تحليل هذه البنى تحليلا دقيقاً ناضجاً شرط ضروري لفهم علاقتها بالبنى الإجتماعية . وهو يمارس هذا المستوى الأول من الاكتشاف رافضاً أن يقفز قفزات مفاجئة إلى غيره من المستويات ، لأن مثل هذه القفزات لا يمكن أن تؤدي إلى نتائج

علمية سليمة . ولا بد من أجل تناول المستويات التى تمثل ما أسميه فى دراسات أخرى خارج النص من عدد كبير من الإشكاليات النظرية المرتبطة بطبيعة النصوص المنتجة وبنيتها اللغوية والرؤيا التى تتجسد فيها ، والسبل التى بها يتجلى تمثل النص الأدبى للبنى الإجتماعية والفكرية (السائدة والتاريخية) التى تشكل سياق تناميه .

وانطلاقاً من هذا الإدراك يمكن أن نتصور عملا نقدياً جديداً ينطلق من الأطروحات التى يقدمها العمل الحالى والنتائج التى يصلها لربط الرؤى المقنعة التى أناقشها هنا فى إطار الرؤيا الضدية للزمن من حيث هو فاعلية إفناء وإحياء ، وجفاف وإخصاب . بتعبيراتها المادية المباشرة المرتبطة بالصراع من أجل البقاء فى أبعاده الإقتصادية والمادية الصرف وبالتناقضات القائمة ضمن البنية الإجتماعية على مستوياتها الإقتصادية . لكن مثل هذا العمل ينبغى أن يتحرك بأناة بالغة وأن يتجنب المطلقات الشعاراتية الجاهزة ، ويسعى إلى تأسيس كل ما يطرحه على تحليل متقص دقيق للنص الشعرى باعتباره بالدرجة الأولى جسداً لغوياً ذا آلية متميزة للدلالة ومرهوناً بشروط التشكيل اللغوى التى تفترضها قواعد الأداء فى اللغة وبآلية التكوين التى يؤسسها التراث الشعرى نفسه ، أى باعتباره ، أولا وأخيراً بنية دالة من خلال وجودها التشكيلي والعلاقات العميقة التى تسود بين مكوناتها البنيوية لا من خلال مجموعةالتقريرات والصياغات الذهنيةالمباشرة التى تتكون على مستوى البنية السطحية . بكلمات أخرى ، إذا لم نكن قادرين على فهم البنية فى وجودها الكلي وإدراك خصائصها الجوهرية فسيكون من العبث أن نحاول فهم العلاقات التى تنشأ بينها وبين أى من الشروط التى تقع خارجها ، على محورى التزامن والتوالد ، ضمن البنية الاجتماعية ، وإذا كان هذا البحث يركز على عملية الفهم الأولى مشيراً إشارات مبدئية فقط إلى العملية الثانية ، فإن ذلك نابع من أنه إختار لنفسه أن يحاول اكتناه أبعاد محددة من الشعر الذى يدرسه إلى أعمق درجة بدت له ممكنة ، لا لأنه يتجاهل مستويات التحليل الأخرى الممكنة والضرورية لإنجاز دراسة شاملة مستوفاة .

وفى يقينى أن العمل المتأنى الدقيق الذى يسعى إلى بلورة اشكاليات قائمة

ويحاول أن يقدم حلولا جذرية لها قبل أن ينتقل إلى إشكاليات أخرى تستند أصلاً إلى الأولى ، هو العمل الوحيد الذى يمكن أن يؤدى فى نهاية المطاف إلى تحقيق فهم أكثر شمولية ودقة فى آن واحد للبنى الفكرية والإجتماعية والإقتصادية والأدبية السائدة فى ثقافة معينة . ولتحقيق مثل هذا الفهم يطمح البحث الحالى فى ما أنجزه الآن ، فى ما يظل متضمناً فيه مشروعاً قابلا للإنجاز .

بين بدء هذا البحث وانتهائه عبرت سنوات من الاكتساب المعرفى ، والإثارة الفكرية ، والحركة الدائبة بين الجامعات ومراكز الثقافة فى الغرب والعالم العربى ، فى سياق من التطور والتغير الباهرين فى مجالات علمية وبحثية متعددة. ولقد كان من طيب طالعى أن عدداً كبيراً من الزملاء والأصدقاء منحونى من وقتهم ومشاركتهم فى تقصى ما كنت أسعى إليه ، وبلورة ما كنت أبحث له عن بلورة ، ما أتاح للتصورات والمنطلقات التى شكلت عصب هذا البحث أن تقلب وترهف وتدقق وتنمى فى إطار معرفى نادر الثراء ولولا أننى لا أود هنا أن أعيد تجربة الشاعر الجاهلى فى البحث عن الزمن الضائع لأدرجت تفاصيل وأسماء قد لا تعنى القارىء ، لكنها تمثل لى شخصياً مرحلة من الغنى والعطاء الإنسانى فريدة . لكن بين الذين لا أستطيع إلا أن أعبر عن عميق إمتنانى لكل ما منحوه من وقت وجهد ومشاركة فى متعة التعب والاكتشاف ، مهما اقتضت الأمور أن أوجز ، أدونيس ، وخالدة سعيد ، وروث أبو ديب . وبينهم أ. ف. ل. بيستون (جامعة أكسفورد) ، ومنح خورى (جامعة كاليفورنيا- بيركلى) وتوماس ناف (جامعة بنسلفانيا) وطلبتى فى جامعة أكسفورد (١٩٧٠- ١٩٧٢ و ١٩٧٦ - ١٩٧٧) ، وطلبة الدراسات العليا فى جامعة بنسلفانيا (١٩٧٢ - ١٩٧٤) وفى جامعة كاليفورنيا - بيركلى (١٩٧٥) ، وطلبتى فى جامعة اليرموك (١٩٧٧ - ١٩٨١) الذين كانوا فى العالم العربى ، أول من واجه عبء تحمل العمل ونهج التحليل اللذين يبرزان فى هذا البحث والنتائج التى يصلها ، ولقد كان لاستجاباتهم الرائعة ومشاركتهم الدائمة فى البحث وتطوير الدراسة أثرعميق فى إتخاذ هذا العمل صيغته الحاضرة .

على صعيد آخر ، كان لما أولته اعتدال عثمان من رعاية لاتنى ، أولا لترجمة

الفصل الثانى من هذا البحث ونشره فى فصول ، ثم لمراجعة المخطوط وإعداده واستكمال أجزاء منه ، فضل العين المدققة واليد المترفقة ؛ كما كان للجهد الرائع الذى بذله أحمد طاهر حسنين فى ترجمة الفصل المذكور ، على صعوبة الأصل وكثافة لغته ، الفضل فى إيصاله للقارىء العــربى بصيغة سلسة مشرقة . أما عز الدين إسماعيل فقد كان سخاء اهتمامه وإلحاحه وما أولاه للترجمة وللبحث بأكمله من عناية ، المحرك الذى أدى بحق إلى تقريب موعد إنجازه بزمن طويل ، ووصوله إلى القارىء ، ولقــد بذل الجهاز الإدارى والطباعى فى الهيئة المصرية العامة للكتاب من جهد ، وأظهر من الدقة فى العمل ، ما أدى إلى إخراج الكتاب هــذا الإخراج المتقن ، فلهؤلاء جميعا ، وللذين فى البال لم يذكروا ، كل ما تقدر النفس عليه من عرفان وود .

أما أمية ورهــام ، اللتان عانتا طويل العناء من إستغراق فى العمــل ، وإهراق لمتع طفولتهما من أجله ، فإن لهما هذا الكتاب ، عله يكون شيئاً من تعويض عن زمن ضائع لا يعوض .

جامعة اليرموك
كمال أبو ديب

تمهيد لدراسة الأطر التصورية والمنهجية

فلاديمير بروب
بنية حكاية الخوريات

١ —

فلاديمير بروب : بنية حكاية الحوريات (ح ح) :

ينطلق عمل بروب(١) من تصور إشكالى (Formalist) لأصول الحكاية . فهو يعزل حكاية الحوريات أولا بوصفها جنساً متميزاً، ويتجاوز الدراسات التى اقتصرت على تتبع أصول الحكايات وأنماطها، وموضوعاتها، وأنماط شخصياتها ومغزاها ليركز على تركيبها التشكيلى(مورفولوجيةالحكاية) . ويحدد بروب حكاية الحوريات (Fairytale) بأنها مبدئياً ذلك النمط من الحكايات الذى يتدخل فيه عنصر خارق أو سحرى يؤثر فى تنامى الأحداث ، ويميز بينها وبين الأنماط الأخرى على أسس منهجية جديدة تغاير ماكان قد اتبع فى دراسات أسلافه من معايير. ومن أجل عمله يختار بروب مائة حكاية من مجموعة كان قد جمعها ونشرها من (١٨٥٥ — ١٨٦٤ (أفاناسييف (A. N. Afanasev) بلغ عدد الحكايات فيها (٤٠٠) .

يحلل بروب الحكاية المفردة إلى سلسلة من الوظائف، محدداً الوظيفة (Function) بأنها فعل « تؤديه شخصية حكائية ، محدد من وجهة نظر أهميته ودلالته بالنسبة لتطور مجرى الأحداث » (٢) . والوظيفة تشكل مكوناً ثابتاً ، أما المتغير فهو الشخصية التى تؤدى الفعل والطريقة التى بها تؤديه ، وبذلك تكون الوظائف المكونات الأساسية للحكاية .

وبهذه الطريقة يكشف عن تركيب الحكاية التشكيلى ، أو تشكيلها ، أو بنيتها ، محدداً دراسة التشكيل (مورفولوجى) بأنها « وصف للحكاية تبعاً لأجزائها المكونة ولعلاقات هذه الأجزاء فيما بينها وعلاقاتها بالكل »(٣) ثم يكتشف عدد الوظائف فى الحكاية وتعاقبها ، وبعدهذا التحليل الفردى يقرن بروب مجموعة الحكايات واحدتها إلى الأخريات مظهراً تطابق الوظائف بينها .

تبدأ إحدى الحكايات مثلا بإعطاء القيصر نسراً للبطل ، ثم يحمل النسر البطل

إلى مملكة ثانية ، وتبدأ حكاية أخرى بإعطاء رجل عجوز حصاناً للبطل ، ثم يحمل الحصان البطل إلى مملكة أخرى . وتبدأ حكاية ثالثةبإعطاء ساحر زورقاً صغيراً لإيفان ، وينقل الزورق إيفان إلى مملكة أخرى، ثم تبدأ حكاية رابعة بإعطاء أميرة خاتماً لإيفان ، ومن الخاتم يخرج شباب ينقلون إيفان إلى مملكة أخرى ، وهكذا .

ويمكن إضاءة النقطة المناقشة بالإشارة إلى نماذج غير حكايات بروب . كألف ليــلة وليــلة مثلا .هنا تبدأ إحدى الحكايات بترك شيخ لأهله من أجل التجارة . وهنا تبدأ أخرى بخروج أمير إلى الصيد . كما تبدأ ثالثة بترك مسرور لبيته بحثاً عمن يفسر له حلماً ، ثم تبدأ رابعة بابتعاد شخص عن أهله ليجرب حصــاناً ســحرياً (٤) .

على مستوى معين ، تبدو هذه الحكايات متباينة لا يربط بينها رابط ، أما على صعيد عميق ، أى على مستوى بنيتها فإن ثمة علاقات حميمة بينها ، إن كلا من الحكايات ، فى مجموعة بروب ، تبدأ مثلا بهدية ما تقوم بنقل شخص ما إلى مكان آخر ، أى أنها جميعاً تبدأ بوظيفة واحدة، يسميها بروب « المغادرة » ، وبالطريقة نفسها نجد فى مجموعة ألف ليلة وليلة أن جميع الحكايات تشترك فى البدء بحركة إبتعاد أو مغادرة هى المكون الوظيفى للأحداث المذكورة جميعاً ، على إختلاف الشخصيات التى تؤديها ، وسبل أدائها . ومع هذا الإدراك الجوهرى ، يتابع بروب اكتناه التطابق بين الوظائف المختلفة فى بنى الحكايات المائة ، ويكشف عن حقيقة أساسية هى أن الحكايات على مستوى الوظائف التى تشكل منها هى حكاية واحدة أو بالأحرى ذات بنية واحدة .

ويخلص بروب من تحليله إلى صياغة قوانين جذرية هى :

١ — أن عدد الوظائف التى تتألف منها الحكاية محدود جداً . وهو لا يتجاوز فى مجموع الحكايات إحدى وثلاثين وظيفة (لكن كل حكاية تحقق عدداً مختلفاً من الوظائف ونادراً ما تحقق الوظائف كلها حكاية واحدة) .

٢ — أن عدد الوظائف متغير من حكاية لأخرى .

٣ — أن ترتيب الوظائف ثابت لا يتغير من حكاية لأخرى على عكس ما كان يعتقد من أن الترتيب عرضى ومتغير(٥) .

وهذه القوانين حاسمة الأهمية في دراسة بنية العمل السردى لا فى حكاية الحوريات فقط بل فى جميع أنماط السرد .

حين يدخل بروب فى تفاصيل عمله ، يبتكر نموذجاً مفصلا لبنية الحكاية الخرافية ويخص كل وظيفة بمصطلح متميز وبرمز مميز لها وبشرح وجيز ، ثم بدراسة جذرية الأهمية للتجليات المختلفة التى يمكن لكل وظيفة تقريباً أن تتخذها ، ويلعب مفهوم التحويل Transformation دوراً كبيراً فى تمكينه من الربط بين أنماط مختلفة من التجليات واعتبارها وظيفة واحدة . وسأقدم بشكل سريع جدولا للوظائف كما حددها بروب مع تعليقات سريعة على بعضها ، تاركاً تفصيلات التنويع الدقيقة لأن غرضى هو وصف عمل بروب فى أبعاده الأكثر علائقية بالمنهج الذى أحاول بلورته فى هذا البحث من جهة ، وبتطور الفكر البنيوى من جهة أخرى .

٢ —

يوضح المخطط (A) تصور بروب لحكاية الحوريات إنطلاقاً من تشكيل الحكاية المفردة وانتهاء بالبنية المجردة للحكاية بوصفها وجوداً مجرداً قد يتحقق فى حكاية مفردة وقد لا يتحقق . ويرمز فى هذا المخطط كل حرف من الحروف (F.E.D.C.B.A.) لحكاية مستقلة ، فيما يرمز الحرف (X) للبنية المجردة النهائية ، أما الأرقام فإنها تمثل الوظائف التى تتشكل منها الحكاية متراوحة بين (١) و (٣١) .

٣ —

يلاحظ فى هذا المخطط أن الحكاية (A) تتكون من خمس وظائف فقط ، أما الحكاية (B) فإنها تتكون من تسع وظائف وأن أدنى عدد من الوظائف يمكن أن يكون حكاية هو وظيفتان ، وأن كان بروب نفسه لا يفصح عن هذه الإمكانية لأنه فى تقديرى كان يتعامل مع مادة عينية ويقصر نتائجه على ما تقدمه ، كذلك يلاحظ أن عدد الوظائف يتفاوت من حكاية لأخرى ، أما ترتيب الوظائف فإنه لا يتغير : ثم يلاحظ أن الحكاية المطلقة تتألف من ٣١ وظيفة .

أما الوظائف نفسها فإن بروب يصفها بإعطاء كل منها ثلاثة محددات :

١ — ملخص وجيز لها .
٢ — تحديد مختصر بكلمة واحدة .
٣ — علامة مائزة لها .

وبعد ذلك يورد أمثلة من حكايات متعددة ، ثم يقسم الأمثلة إلى مجموعات ، وضمن كل مجموعة يشير إلى تنويعات . وترتبط التنويعات والمجموعات بالوظيفة الأساسية إرتباط الجنس بالنوع .

تبتدىء الحكاية عادة ، كما يقول بروب ، بموقف أولى ، كأن يعدد أفراد العائلة ، أو يقدم الشخص الذى سيكون البطل فيما بعد بذكر إسمه أو مكانته ، وهذا الموقف الأولى ليس وظيفة لكنه عميق الأهمية فى تركيب الحكاية ، فهو الذى يسمح للأحداث بالبدء بالتنامى ، ويرمز بروب له بالعلامة (α) ، وبعد هذا الموقف الأولى تتعاقب الوظائف بالنظام التالى : —

I أحد أفراد العائلة يغادر البيت (التحديد : التغيب — العلامة (β) .

II نَهيٌ ما يوجه إلى البطل (التحديد : التحريم ، العلامة γ)

III التحريم ينتهك (التحديد : الإنتهاك ، العلامة δ) .

وعند هذا المفصل تدخل الحكاية شخصية شريرة تهدد سلامة العائلة .

IV الشرير يسعى إلى تسقط الأخبار (التحديد : الإستكشاف ، العلامة ε) .

V الشرير يتلقى معلومات حول الضحية (التحديد : الإفضاء ، العلامة ε) .

VI الشرير يسعى إلى خداع ضحيته للإستيلاء عليه أو على ممتلكاته (التحديد : الخديعة ، العلامة η) .

VII الضحية يقع فى شرك الخديعة وبذلك يساعد العدو (التحديد : التواطؤ العلامة θ) .

VIII الشرير يسبب أذى أو ضرراً لأحد أفراد العائلة (التحديد : الإيذاء ، العلامة A) .

وهذه الوظيفة ذات أهمية إستثنائية لأنها هى التى تخلق الحركة فى الحكاية ، وتقوم جميع الوظائف السابقة بالإعداد لها ، ولذلك يمكن أن تعتبر الوظائف

A	B	C	D	E	F	G	....	X
1	1	1	1	1	1	1		1
2	3	31	2	7	6	2		2
4	5		5	9	7	3		3
10	7		10	13	8	4		4
31	9		17	17	9	5		5
	11		12	21	21	6		6
	14		16	27	24	7		7
	17		24	28	25	8		8
	31		31	29	31	9		9
				31		11		10
						13		11
						15		12
						18		13
						20		14
						22		15
						24		16
						26		17
						28		18
						31		19
								20
								21
								22
								23
								24
								25
								26
								27
								28
								29
								30
								31

السابقة القسم التمهيدى للحكاية : فيما يبدأ تعقيد الحكاية بوظيفة الإيذاء وتتعدد أشكال الإيذاء تعدداً بارزاً ، ويذكر بروب ١٨ شكلا منها .

يشير بروب عند هذه النقطة إلى أن ثمة نمطاً من الحكايات لا يبدأ بالإيذاء بل بوظيفة معادلة له هى وجود نقص أو حرمان من نمط ما ، ويؤدى هذا الحس بالنقص إلى سعى لسده يوازى الحركة التى يؤدى إليها الإيذاء فى النمط الأول من الحكاية .

ويشير بروب إلى أن كثيراً من الحكايات قد تبدأ بوظيفة النقص أو العوز مباشرة ، ولذلك فإنه يخصص للعوز حيزاً خاصاً فى سلسلة الوظائف كما يلى :

VIIIa أحد أفراد العائلة قد يعوزه شيء ما أو قد يرغب فى امتلاك شيء ما (التحديد : العوز ، العلامة α) .

وللعوز أشكال كثيرة يعدد منها المؤلف ستة .

ويشير بروب هنا إلى وجود حكايات لا تبدأ فعلا بالطريقتين الموصوفتين أعلاه ، بل بعنصر وسطى الموقع فى بنية الحكاية المجردة : بيد أن التحليل يظهر أن العنصر الوسطى قد ينقل إلى بداية الحكاية ليشكل الحركة الأولى فى السرد .

IX المصيبة أو العوز يعلن ويعرف ، ويعرض على البطل عرض ما أو يؤمر بفعل ما ، ويسمح له بالمضى أو يرسل (التحديد التوسط : الحدث الترابطى ، العلامة B) .

وهذه الوظيفة تدخل البطل إلى مجرى أحداث الحكاية . وتتعدد أشكال هذا الدخول : وقد يكون البطل أحد نمطين :ـ

١ ــ إذا خطفت صبية واختفت من عالم أبيها والمستمع ثم إنطلق إيفان للبحث عنها ، فإن البطل هو إيفان لا الصبية المخطوفة ، ويمكن تسميته هذا النمط البطل الباحث .

٢ ــ إذا اختطف شاب أو فتاة أو طرد وارتبط مسار الحكاية بمصيره الذين يخلفهم وراءه ، فإن البطل هو المختطف وفى مثل هذه الحكاية لا يوجد بطل باحث ، ويمكن للبطل من هذا النمط أن يسمى البطل الضحية أو المغدور . تكمن أهمية هذه النقطة فى أنها تؤدى إلى مغادرة البطل المنزل .

X البطل الباحث يقرر أو يوافق على القيام بفعل مضاد .
التحديد : بدء الفعل المضاد ، العـــلامة C) .

XI البطل يغادر المنزل .

وتختلف هذه المغادرة عن العنصر السابق (التغييب) الذى رمز له بـ (β) ، كما يختلف مسار القصة إذا كان المغادر البطل الباحث ، عنه إذا كان المغادر الشخص المختطف ويرمز لمسار الشخصية بـ ↑ ، وتشكل الوظائف ABC↑ فقرة تعقيد الحكاية ويطور فيما بعد مجرى الأحداث .

وتدخل الحكاية عند هذه النقطة شخصية جديدة يسميها بروب الوهاب ، وعن طريقه يحصل البطل أو المختطف على عنصر مساعد يكون عادة سحرياً .

XII البطل يمتحن أو يستجوب . أو يهاجم إلخ ... مما يمهد الطريق لتلقيه إما عنصراً سحرياً أو مساعداً (التحديد : الوظيفة الأولى للوهاب . العـــلامة D) .

ولهذه الوظيفة أشكال كثيرة يعدد منها بروب عشرة :

XIII البطل يستجيب لتصرفات الشخصية التى ستكون الوهاب بعد ذلك (التحديد : إستجابة البطل، العلامة E) وتكون الاستجابة إما إيجابية أو سلبية ، ولذلك أشكال كثيرة .

XIV البطل يكتسب استخدام عنصر سحرى (التحديد : اكتساب عنصر سحرى أو تلقيه ، العلامة F) ولذلك أشكال كثيرة .

XV البطل ينقل ، أو يوصل ، أو يقاد إلى مكان وجود المقصود من البحث (التحديد : الانتقال بين مملكتين أو الهداية العلامة G) .

XVI البطل والشرير يلتحمان فى صراع (التحديد : الصراع ، العلامة H) .

XVII البطل يرسم بعلامة (التحديد : الوسم العلامة CJ)

XVIII الشرير يهزم (التحديد : النصر ، العلامة I) .

XIX المصيبة أو العوز المبدئى يسد أو يزال (العلامة K)(٦) .

وتشكل هـــذه الوظيفة مع الإيذاء (A) مزدوجة ، وتصل الحكاية عند هـــذه النقطة إلى ذروتها .

XX البطل يعود (التحديد : العودة ، العلامة ↓) .

وتتم العودة عادة بالوسيلة نفسها التى تم بها الوصول .

XXI البطل يطارد (التحديد : المطاردة ، العلامة Pr.)

XXII إنقاذ البطل من المطاردة (التحديد : الإنقاذ، العلامة RS ، ولذلك أشكال كثيرة .

وتنتهى كثير من الحكايات عند هذه النقطة ، فيتم الزواج مثلا . لكن كثيراً من الحكايات تتعرض هنا لمصيبة جديدة كأن يسرق ما ناله البطل منه ، أى أن الإيذاء المبدئى يتكرر ، وهكذا تبدأ حكاية جديدة ، وكثيراً ما يكون الإيذاء على يد أخوة البطل الذى يسرقون جائزته منه أو يقتلونه ، وإذا لم يقتل ، يقام بينه وبين ما كان قد بحث عنه حاجز مكانى ، فيرمى هو فى حفرة أو بئر أو فى البحر ويبدأ كل شيء من جديد ، إلى أن يعود البطل إلى بيته ، وهنا تصبح أحداث الحكاية الجديدة مغايرة للأولى . وتشهد هذه الظاهرة على أن كثيراً من الحكايات تتألف من سلسلتين من الوظائف :

ويصف بروب التطور الجديد بالطريقة التالية :

VIII bis أخوة إيفان يسرقون جائزته (ويرمونه فى حفرة) .

X-XI bis البطل من جديد يبدأ بالبحث عن شيء ما (C ↑) راجع X-XI

XII bis البطل من جديد موضوع لأحداث تقود إلى تلقيه العنصر السحرى D ر ١٠ XII .

XIII bis البطل من جديد يستجيب لتصرفات الوهاب (E) ر ١٠ XIV

XIV bis عنصر سحرى جديد يوضع تحت تصرف البطل F) ر ١٠ XIV .

XV bis البطل ينقل إلى مكان المقصود من البحث G) ر ١٠ XV ، وفى هذه الحالة يصل إلى البيت .

XXIII البطل يصل البيت دون أن يميزه أحد ، أو يصل إلى بلد آخر (التحديد : الوصول غير المتميز ، العلامة O) .

XXIV بطل منتحل يدعى إدعاءات لا أساس لها من الصحة (التحديد : إدعاءات زائفة ، العلامة L) .

XXV تطرح على البطل معضلة أو مهمة صعبة (التحديد : المعضلة ، العلامة M ، ولهذه الوظيفة أشكال كثيرة .

XXVI البطل ينقذ أو يحل المعضلة والمهمة الصعبة (التحديد : الحل ، العلامة N) .

XXVII البطل يتميز (أويعرف) (التحديد: التعرف ، العلامة Q) .

XXVIII البطل المنتحل أو الشرير يفضح (التحديد: الفضح ، العلامة EX) .

XXIX البطل يمنح مظهراً جديداً (التحديد تغيير الهيئة ، العلامة T) .

XXX الشرير يعاقب (التحديد : العقوبة ، العلامة U) .

XXXI البطل يتزوج ويرتقى إلى العرش (التحديد : الزواج ، العلامة W) .

وعند هذه النقطة تصل الحكاية خاتمتها ، ويقرر بروب أن ثمة أفعالا يؤديها أبطال فى بعض الحكايات لاتتطابق مع الوظائف هنا لكنها نادرة جداً ، وهى تحتاج إلى دراسة مقارنة ، وقد تكون أصلا عناصر نقلت من حكايات من طبقات (أو فصلات) مغايرة ل (ح خ) (الخرافات . الأخبار ... إلخ) ، وهو يصف هذه الأفعال بأنها عناصر مبهمة ويعطيها العلامة X .

٣ — ا

يطرح بروب على نفسه أسئلة شيقة فى نهاية وصفه لبنية (ح ح) ، ويشير إلى نتائج مهمة ، بين أبرزها أن كل وظيفة تتنامى من الوظيفة السابقة تبعاً لضرورة منطقية وفنية ، وإنه ليس ثمة من وظيفة تتنامى مع غيرها من الوظائف أو تحتم إستثناءها ، فالوظائف جميعاً تنتمى إلى محور للنمو واحد لا إلى محاور متعددة.

٤ —

لعل أهم سؤال يفرض نفسه علينا من خلال عمل بروب أن يكون : ما السر فى هذا التوحد الباهر فى بنية الحكاية ؟ .

ما السر فى التشابه بل التطابق بين الحكايات التى درسها هو والحكايات التى قام بدراستها باحثون آخرون فى مجالات ثقافية وحضارية متباينة (وبينهم طلبتى فى الدراسات العليا فى جامعة اليرموك الذين قاموا بدراسة خمسين حكاية من بيئاتهم المحلية أكدت جميعها سلامة نموذج بروب) .

وإنه لمما يغرى فعلا أن يؤكد المرء أن السر لا يكمن فى هجرة الحكايات أو تأثير ثقافة على أخرى ، بل فى كون العقل الإنسانى نفسه يمتلك بنية كلية ، وكون هذا العقل يعبر عن نفسه فى بنية سردية فى الحكاية تمرئى بنيته الخاصة ، ولقد عبر ليفى – شتراوس عن مثل هذا المنظور فى دراسته للأسطورة مشيراً إلى إمتلاك الأسطورة لنظام داخلى متماسك ثم ملمحاً إلى نظام على مستوى آخر تماماً .

« حين ننظر إلى جميع المنجزات الفكرية للإنسان بقدر ما دونت عبر العالم كله ، نجد أن القاسم المشترك بينها هو دائماً إدخال نظام من نمط ما . وإذا كان هذا يمثل حاجة أساسية للنظام فى العقل الإنسانى ، وما دام العقل الإنسانى ، بعد كل حساب ، ليس سوى جزء من الكون ، فإن الحاجة ربما كانت موجودة لأن ثمة نظاماً ما فى الكون ولأن الكون ليس (فى حالة من الفوضى) » (٧) .

٥ —

حين نمارس تحليل بروب وننقله من مجال الحكاية الخرافية إلى مجال الشعر الجاهلى ، نستطيع أن ندرك مباشرة أن ثمة درجة كبيرة من الشبه بين بنية القصيدة وبنية الحكاية ، فالقصيدة أيضاً تتألف من وظائف (ما كنت قد أسميته وحدات مكونة أولية) (٨) ، ذات عدد محدود جداً ، وقد لا يزيد العدد عن ٢١ وظيفة ، ويتقلص فى كثير من النصوص إلى وظيفتين ، كما أظهرت فى تحليلى للبنى التوليدية فى فصل آخر لكن ثمة فرقاً جوهرياً بين بنية القصيدة وبنية الحكاية يتمثل فى أن ترتيب الوظائف فى القصيدة متغير هو أيضاً تماماً كعددها ، واكتشاف هذه الحقيقة حاسم الأهمية ، ذلك أن ترتيب الوظائف فى القصيدة يخلق شبكة من العلاقات بين الشرائح المكونة لها والعلاقة بين هذه الشرائح هى بالضبط مصدر خصوصية الرؤيا التى تنبع منها القصيدة وبها تفيض ، ولقد كشفت المقارنة بين معلقتى امرىء القيس ولبيد من هذا المنظور عن التضاد الجوهرى بين رؤياهما للوجود المرتبط جذرياً بتباين ترتيب الشرائح المكونة لكل منهما .

بيد أن تحليل بروب هام على صعيد آخر هو الربط بين تجليات مختلفة للوظيفة الواحدة أو بشكل أدق ، إكتشاف كون عدد مختلف من الفقرات فى تركيب عدد من الحكايات قابلا للتقليص إلى الوظيفة نفسها ، وقد عبر بروب عن هذ الآلية بمفهوم التحويل (Transformation) الذى كان له أن يلعب دوراً بارز بوجهين مختلفين فى عمل ليڤى شتراوس والنحو التحويلى عند تشومسكى (Chomsky) (٩) ، وكان ليڤى شتراوس نفسه قد نبه إلى أهمية مفهوم التحولات واستخدامه فى تعليله على عمل بروب معتبراً الخرق تحولا للمنع الذى يمثل هو بدوره تحولا لوظيفة أخرى هى الأمر ، ويربط شتراوس بهذه الطريقة بين الخرق والوظيفة المقابلة للأمر وهى تصميم البطل أو قبول الأمر (١٠) .

ويستخدم بروب مفهوم التحولات بطريقة دقيقة لتجاوز التغاير الهامشى ، من منظور البنية ، بين فقرات التكوين الحدثى فى الحكايات والوصول عبر ذلك التغاير إلى التوحد الذى يجمعهما من حيث هى وظائف وإذا كان عمله أحياناً قد يبدو بارعاً أكثر ما يبدو مقنعاً (١١) فإن ذلك لا ينقص من أهمية المفهوم نفسه مفهوم التحولات فى دراستى للبنى فى الشـعر الجاهلى فى مواقع مفصلية من تطور عمـلى .

تسمح إحدى النتائج الأساسية التى استخلصها بروب من دراسته بتأكيد سمة مكونة فى الشعر الجاهلى هى تقابل الوظائف ، فقد لاحظ أن عدداً كبيراً من الوظائف تشكل مزدوجات أو ثنائيات ضدية (١٢) ، أى أن لكل وظيفة تقريباً نقيضاً يمثل تجاوزاً أو حلالها ، فالتحريم يقابله الانتهاك ، وحس النقص يقابله إشباع النقص وهكذا ، أى أن الحكاية تنتظم على صعيد بنيتها ، إنتظاماً ثنائياً ضدياً ، ولا شك أن دراسة عدد كبير من النماذج فى الشعر الجاهلى تكشف عن الدور الأساسى الذى يلعبه التنظيم الثنائى الضدى فى تشكيل بنية النص الشعرى ، وفيما أقدمه هنا من دراسات ما يبرهن على سلامة هذا التصور . وسأكتفى الآن بالإشارة إلى أن حركة الاندثار والعفاء فى الأطلال دائماً تولد حركة مضادة لهـا بحيث تشكل الحركتان ثنائية ضدية شرائحية ، وقد تكون هذه الفاعلية هى المسؤولة عن إختفاء الأطلال من بنية قصيدة الهجاء وقصيدة الرثاء إذ أن كلا من الهجاء

والرثاء يمثل فاعلية تدمير ، أو على الأقل فاعلية سلبية . مجانسة للأطلال ولذلك لا يمكن (ضمن الرؤيا الجوهرية للوجود فى الشعر الجاهلى) ، إن تدخل فى سياق تكون فيه الأطلال ، بدلالاتها السلبية ، الحـركة الأولى المكونة وسأناقش هـذه النقطة بالتفصيل فى فقرة مقبلة .

٥ — ١

يناقش بروب عدداً من الخصائص البنيوية للحكاية قد يضىء وعيها أبعاداً ما تزال خفية فى الشعر الجاهلى ، بينها عملية « التمثل » أو الاستيعاب الذى يتم بين حدثين مختلفين بحيث تكتسب الوظيفة الواحدة دلالة (تشكيلية، مورفولوجية) مزدوجة ، ويقـدم مثلا على ذلك حدثين :

فى الأول يطلب إيفان من ساحرة حصاناً ، فتقترح عليه أن يقوم باختيار الأفضل من بين قطيع من الجياد ، ويختار إيفان الأفضل ويأخذه ، وفى الثانى يرغب البطل فى الزواج من إبنة حورية الماء التى تشترط عليه أن يختار عروسه من إثنتى عشرة صبية متشابهات تشابهاً كلياً ، فى الحالة الأولى ، يقول بروب إن الاقتراح هو الإمتحان للبطل من قبل الوهاب . لكن هل يمكن إعتبار الحالة الثانية إمتحاناً للبطل ؟ ويرى بروب أننا رغم توحد الحدثين نواجه فى الثانى عنصراً مختلفاً : — مهمة صعبة مرتبطة باختيار العروس ، وإن ما حدث هنا هو تمثل من قبل شكل أول لشكل ثان ، ثم يطور بروب معياراً للتمييز بين عنصرين كهذين هو الحكم على الوظيفة من خلال عاقبتها أو نتيجتها ، فإذا تلا حل معضلة تلقى عنصر سحرى فإننا أمام حالة من إمتحان الوهاب للبطل (D) .

أما إذا تلا ذلك زواج أو هبة عروس فأننا أمام حالة من المهمة الصعبة — ثم يطور هذه القاعدة إلى صورة أكثر تعقيداً لكن تفصيلها لا يبدو ضرورياً هنا ، كما أنه يدرس أشكالا أخرى لاكتساب الوظيفة الواحدة دلالة تشكيلية (مورفولوجية) مزدوجة ، ولنتائجه المتعلقة بهذه النقطة من الأهمية مايبرر التأكيد عليها ، فهو يلخص دراسته بالقول إن الطرق التى تتحقق بها الوظائف تؤثر بعضها على بعض ، وان أشكالا موحدة الهوية تكيف نفسها مع وظائف مختلفة ، فقد ينقل شكل ما إلى مكان مغاير ، مكتسباً معنى جديداً أو محتفظاً بمعناه القديم إلى جانب معناه الجديد .

— ٦

على مستوى آخر ، هو مستوى شخصيات الحكاية ، يناقش بروب العلاقة بين الثابت والمتغير ، مؤكداً من جديد أن المكونات الثابتة للحكاية هي الوظائف ، أما الشخصيات فإنها العناصر المتغيرة بأسمائها وخصائصها . لكن النقطة الهامة التي يبرزها تمييزه هي أن العناصر المتغيرة (خصائص الشخصيات) هي التي تمنح الحكاية ألقها وثراءها وجاذبيتها وجمالها . كذلك يشير بروب إلى أن الحكاية في جوهرها تحمل رواسب وثنية وأسطورية قديمة ، كما تحمل رواسب معتقدات وعادات محلية ، لكن الحكاية بالتدريج تخضع لعملية تقمص وتحولات تتبع قوانين معينة ، وتؤدي هذه التحولات إلى التنوع والتعددية في الحكاية اللذين يجعلان من التحليل عملية صعبة جداً .

وأخيراً يشير بروب إلى أن عملية تبادل بين الشخصيات تتم في كثير من الحكايات وتكون نتيجة لتحولات داخل البنية .

ولا يحاول بروب أن يحدد أنماط التحولات الممكنة ، على أهمية النقطة ، قائلا أنها تستحق دراسة مستقلة ، إلا أنه يرى في هذه التحولات إمكانية إكتشاف كون حكاية الحوريات على صعيد تركيبها المورفولوجي الأساسي تمثل أسطورة ويقترح أن دراسة الحكاية يجب أن تتم في إطار تاريخي أيضاً وأن مثل هذه الدراسة يجب أن تربط بالمفاهيم الدينية .

— ٧

في دراسته لسيكولوجية الراوي والخلق ، ولعناصر الخلق الحر والمقيد ، يميز بروب بين المواقع التي يمكن فيها للراوي أن يمارس الخلق بحرية والمواقع التي يكون فيها مقيداً فلا يخلق ، فالراوي مقيد لا يخلق في المواقع التالية :

١ — في الترتيب العام للوظائف التي تتنامى سلسلتها تبعاً للخطة الموصوفة أعلاه .

٢ — في أحداث إبدالات للعناصر التي تكون تنويعاتها مترابطة باعتماد مطلق أو نسبي .

٣ — في إختيار شخصيات معينة بناء على خصائصها حيث تكون وظيفة معينة مطلوبة لكن هذا النقص في الحرية ، كما يقول بروب نسبي جداً .

٤ — ثمة إعتماد متبادل بين الموقف الأولى والوظائف التي تتلوه : فإذا كانت الوظيفة A_2 مطلوبة (خطف مساعد) فإن المســاعد ينبغي أن يدرج في الموقف الأولى .

أما المواقع التي يتمتع فيها الراوي بالحرية فإنها :

١ — اختيار الوظائف التي يحذفها أو يستخدمها .

٢ — اختيار الطريقة (الشكل) التي تحقق بها وظيفة ما وهذه هي الطريقة التي يتم بها تشكيل تنويعات أو حكايات جديدة .

٣ — اختيار الأسماء والخصائص التي تملكها الشخصيات والحرية هنا ، نظرياً ، مطلقة ، لكن المادة المحللة تشير إلى أن البشر لا يستخدمون هذه الحرية إستخداماً واسعاً ، إذ أن تطورات معينة قد حدثت فأدت إلى سنن محدودة (التنين هو الشرير النمطي : الساحرة هي الوهاب النمطي ، إيفان هو الباحث النمطي ، وهــكذا) .

ويمكن القول في النهاية أن راوي الحكاية نادراً ما يبتكر ، بل يتلقى مادته من من محيطه أو من الوقائع الشائعة ثم يكيفها لتلائم حكاية ما . لكنه حر في إختياره لوسائله اللغوية ، بيد أن هــذه النقطة الغنية لا تخضع لدراسة الباحث في تركيب الحكاية التشكيلي وينبغي أن يدرس أسلوب الحكاية بشكل مستقل .

— ٨

على مستوى نظري صرف ، يكتنه بروب إمكانية تقليص جميع (ح ح) إلى حكاية واحدة ، هي حكاية اختطاف التنين لصبية عذراء ، وبهذه الصيغة ، تكون جميع الحكايات الأخرى تنويعات على موضوع واحد ، لكن إمكانية البرهنة على هذه الأطروحة مرهونة بالقيام بدراسات أشمل في التحولات ، ومن هنا يستقي مفهوم التحولات أهميته المطلقة في الدراسة ، ومن هذه الأطروحة تنبع نتيجة جوهرية هي أنه ليس بالإمكان دراسة أي موضوع مفرد ، في أي جنس من الحكايات دراسة مورفولوجية أو تكوينية في معزل عن الموضوعات الأخرى. ذلك أن موضوعاً ما يتحول إلى موضوع آخر عن طريق إبدال العناصر على أساس

من الأشكال ، ويقتضى هذا الإدراك ضرورة دراسة كل موضوع من الموضوعات دراسة مسهبة متقصية ، بغض النظر عن إستخدامه الفعلى فى حكاية أو أخرى . ويؤكد بروب أن كل موضوع يستحق كتاباً متخصصاً لتفهمه فهما عميقاً كما يظهر فى حكايات كثيرة قبل أن ندرسه فى سياق حكاية واحدة . وهنا يقدم بروب أطروحة جديدة مثيرة ، هى أن دراسة كهذه لا يمكن أن تحصر نفسها فى مجال الحكاية . ذلك أن معظم عناصر الحكاية يمكن أن تتبع لتكشف جذورها فى واقع قديم مترسب ثقافى أو دينى أو يومى ، وينبغى استخدام هذا الواقع للدراسة المقارنة . وبعد هذه الدراسة المستقلة لكل عنصر ينبغى القيام بدراسة تكوينية للمحور الذى تشكل عليه جميع الحكايات . كما ينبغى هنا دراسة معايير التحولات والتقمصات وأشكالها ، وبعد إتمام مثل هذه الدراسات فقط ، يمكن أن تدرس قضية الكيفية التى بها تشكلت موضوعات مستقلة ، وما تمثله هذه الموضوعات .

٩ —

فى مناقشته للدلالات التى تحملها الحكاية على مستوى مصادرها ، يؤكد بروب أن المصادر لا ينبغى أن تناقش بمعنى ضيق جغرافى ، وأن إفتراض وجود مصدر وحيد للحكايات لا يعنى ، كما يفترض البعض ، أن جميع الحكايات جاءت من الهند وهاجرت إلى أصقاع العالم مكتسبة أشكالا متباينة خلال هجرتها ، بل قد يكون المصدر الوحيد مصدراً « نفسياً (سكولوجيا) ». وهنا أيضاً ينبغى على المرء أن يكون حذراً ، فلو إفترضنا أن محدودية الحكاية تفسر بمحدودية ملكات الخيال الإنسانى بشكل عام ، لكان ينبغى أن يوجد نمط واحد من الحكايات فقط هو النمط الذى يدرسه بروب .

لكن للحكايات أنماطاً أخرى ، وثمة آلاف من الحكايات التى تختلف عن (ح ح) ، كذلك يمكن للمصدر الوحيد أن يكون الحياة اليومية ، لكن دراسة التركيب التشكيلى (المورفولوجى) للحكاية تظهر أن ما فيها مما يرتبط بالحياة اليومية نزر يسير . ثم أن ثمة مراحل إنتقالية بين نسق الحياة اليومية والحكايات ، والحكاية تعكس هذا النسق بصورة غير مباشرة ، وإحدى هذه المراحل الإنتقالية تتمثل

فى أن يكون ثمة رباط طبيعى بين الحياة اليومية والدين ، من جهة ، وبين الدين والحكاية من جهة أخرى .

ويرى بروب أن طريقة حياة ما والدين يموتان ، فيما يتحول مضمونهما إلى حكايات ، ويشير إلى أن الحكايات تحتوى على آثار لمفاهيم دينية هى من الوضوح بحيث يمكن تتبعها دون عون من الدراسة التاريخية .

لكنه يقتبس عدداً من التوازيات بين المعتقدات والحكايات لأن ذلك قابل للتحقق منه تاريخياً . ثمة ، فى المجموعة التى يحللها بروب من الحكايات ، أنماط ثلاثة من « أدوات » حمل إيفان (بطل الحكايات) فى الهواء ونقله : هى الحصان الطائر ، والعصفور الطائر ، والقارب الطائر ، ويشير بروب هنا إلى أن هذه « الأدوات » هى أيضاً أشكال (أدوات) نقل أرواح الموتى ، وأن الحصان هو السائد لدى الشعوب الزراعية والرعوية ، والنسر هو السائد لدى الشعوب الصيادة ، والقارب هو السائد لدى سكان المناطق الساحلية .

بل ان فوربينس (Forbenius) ليشير إلى وجود مركب كهذا للارواح (فى شمال شرقى أميركا) .

وبناء على هذه الملاحظة يقول بروب ، أن بإمكان المرء أن يفترض أن المفاهيم الأساسية لتأليف الحكاية أى التجوال ، يعكس مفاهيم حول الأرواح المتجولة الشاردة فى العالم الآخر : ثم يقترح بروب أن هذا المفهوم، مع غيره من المفاهيم ، قد يكون نشأ بصورة مستقلة عن غيره عبر العالم كله ويكمل الانتقال الثقافى وموت المعتقدات الباقى ، وهكذا يفسح الحصان الطائر المكان لظهور البساط السحرى الأكثر تسلية ، لكن بروب يقف عند هذه النقطة قائلا إننا مضينا بعيداً وينبغى أن نترك الأمر للمؤرخين ، إذ أن دراسة الحكاية فى موازاة الدين ومن حيث نفوذها إلا بعد إلى جوانب الإقتصادية والثقافية للحياة اليومية ما تزال نادرة .

ويصف بروب الاستنتاج الذى قدمه هنا بأنه الاستنتاج الأكثر عمومية وأساسية لعمله كله ، قائلا : أنه لم يعد ممكناً قبول النظرة التى عبر عنها سبيرانسكى (Speranski) باستحالة الوصول إلى تعميمات فى دراسة الحكاية ، ورغم

أنه يقر بأن التعميمات التى يصدرها هو ليست إلا محاولة ، فإنه يقترح أنها إذا كانت صحيحة ينبغى أن تقود فى المستقبل إلى سلسلة من النتائج العامة ، وعندها قد يغدو ممكناً أن نفض الأسرار العميقة التى ما تزال تسربل الحكاية وتحجبها .

١٠ تنظيم الجداول :

ينظم بروب الحكايات التى يحللها فى جداول تنشأ من كتابة كل حكاية بوظائفها المكونة فى خط أفقى ووضع الوظائف موحدة الهوية فى جدول شاقولى(١٣) ويشير إلى إمكانية دراسة كل وظيفة فى كل جدول دراسة مستقلة تماماً ، وبهذه الطريقة تبرز إمكانية دراسة التحولات والتقمصات التى تخضع لها كل وظيفة من وظائف الحكاية ، وسأقتبس هنا جدولين فقط نموذجا لعمل بروب ، يشيران بصيغتهما مباشرة إلى الإمكانيات الجديدة التى تتاح لنا فى دراسة الشعر الجاهلى من خلال المفاهيم المطروحة هنا .

الجدول I الموقف الأولى :

١ ــ التحديد الزمانى ــ المكانى (« فى مملكة ما ») .

٢ ــ تركيب العائلة :

(أ) تبعاً للأسماء والمكانة ،

(ب) تبعاً لفصلات الشخصيات :

(مرسل ، باحث ، إلخ) .

٣ ــ عدم وجود أطفال (عقم) .

٤ ــ ٥ صلاة من أجل ولادة طفل :

(أ) شكل الصلاة .

٥ ــ دوافع الصلاة .

٦ ــ سبب الحمل :

(أ) عن قصد (سمكة تؤكل ، إلخ) .

(ب) عرضى (إبتلاع حبة فاصوليا ، إلخ) .

(ج) مفروض قسراً (فتاة يختطفها دب ، إلخ) .

٧ ــ شكل الولادة المعجزة :

(أ) من السمكة ومن الماء .

(ب) من موقد .

(ج) من حيوان .

(د) بطرق أخرى .

٨ ــ نبوءات ، تحذيرات .

٩ ــ حالة (الشخص) ، قبل مرحلة تعقيد الحكاية :

(أ) إيهامى خارق (Fantastic .

(ب) بيتى .

(ج) زراعى .

(د) بأشكال أخرى .

١٠ ــ ١٥ بطل المستقبل :

١٠ ــ الاسم ، الجنس .

١١ ــ النمو السريع .

١٢ ــ علاقة مع موقد ، رماد

١٣ ــ صفات روحية .

١٤ ــ خبث .

١٥ ــ صفات أخرى .

١٦ ــ ٢٠ ــ بطل المستقبل الزائف (من النمط الأول : أخ ، أخت من والد واحد) .

١٦ ــ الاسم ، الجنس .

١٧ ــ درجة القرابة للبطل .

١٨ ــ صفات سلبية .

١٩ ــ خصائص روحية بالمقارنة مع البطل (ماهر) .

٢٠ ــ خصائص أخرى.

٢١ ــ ٢٣ ــ جدال بين الأخوة من أجل السيطرة :

٢١ ــ شكل الجدال وطريقة الحل .

٢٢ ــ عناصر مساعدة تضاعف .

٢٣ ــ نتيجة الجـــدال .

لجــدول (V) من دخول المساعد إلى نهاية الحركة الأولى .

٨٢ ــ ٨٩ ــ المساعد (العنصر السحرى) :

٨٢ ــ التسمية :

٨٣ ــ اشكال الاستحضار .

٨٤ ــ طريقة الإدخال إلى مسار الأحداث .

٨٥ ــ الخصائص الفردية المميزة للظهور على مسرح الأحداث .

٨٦ ــ المظهر الفيزيائى (الحلقة) .

٨٧ ــ الموضع الأصلى (له) .

٨٨ ــ تدريب (ترويض) المســاعد .

٨٩ ــ حكمة المســاعد .

٩٠ ــ الإيصال إلى المكان المحـــدد .

٩١ ــ أشكال الوصول .

٩٢ ــ تفاصيل موضع الشيء الذى يتم البحث عنه .

(A) مســكن الأميرة .

(B) مســكن الشرير .

(C) أو خلف المملكة البعيــدة .

٩٣ ــ ٩٧ ــ الظهور الثانى للشرير .

٩٣ ــ طريقة الإدخال إلى مسار الأحداث (إنه محط لبحث الآخرين .. إلخ) .

٩٤ ــ المظهر الفيزيائى للشرير .

٩٥ ــ الحاشية .

٩٦ ــ الخصائص الفردية المميزة للظهور الخارجى على مسرح الأحداث .

٩٧ ــ حوار الشرير مع البطل .

٩٨ ــ ١٠١ ــ الظهور الثانى (وهو الأول فى حالة العوز) للأميرة (أو غرض البحث)

٩٨ ــ طريقة الإدخال فى مسار الأحداث .

٩٨ ــ المظهر الفيزيائى .

١٠١ ــ الخصائص الفردية المميزة للظهور الخارجى على مسرح الأحداث (تجلس على شاطىء البحـــر .. إلخ) .

١٠١ ــ حوار .

١٠٢ ــ ١٠٥ : الصراع مع الشرير :

١٠٢ ــ موضع المعـــركة .

١٠٣ ــ الأحداث السابقة للمعركة (إخلاء الحقل) .

١٠٤ ــ أشكال المعـــركة أو الصراع .

١٠٥ ــ بعد المعـــركة (إحراق الجثة) .

١٠٦ ــ ١٠٧ ــ الوسم .

١٠٦ ــ الأشخاص .

١٠٧ ــ الطريقة .

١٠٨ ــ دور البطل .

١٠٩ ــ دور المساعد ، التثليث .

١١٠ ــ ١١٣ ــ البطل الزائف (من النمط الثانى ــ حامل الماء ، قائد) :

١١٠ ــ التسمية .

١١١ ــ أشكال الظهور على مسرح الأحداث .

١١٢ ــ الســلوك أثناء المعـــركة .

١١٣ ــ حوار مع الأميرة ــ خـــداع ، إلخ .

١١٤ ــ ١١٩ ــ إزالة المصيبة أو سد العوز :

١١٤ — تحـــريم المساعد .

١١٥ — إنتهاك التحريم .

١٦١ — دور البطل .

١١٧ — دور المســـاعد .

١١٨ — الوســـائل .

١١٩ — العناصر المساعدة مضاعفة مرتين (مثلثة) .

١٢٠ — العودة .

١٢١ — ١٢٤ — المطاردة :

١٢١ — إشكال إخطار الشرير بالنجاة .

١٢٢ — أشكال المطاردة .

١٢٣ — أخطار البطل بالمطاردة .

١٢٤ — العناصر المســـاعدة مثلثة .

١٢٥ — ١٢٧ — الإنقاذ من المطاردة :

١٢٥ — المنقـــذ .

١٢٦ — أشكال (الإنقاذ) .

١٢٧ — سقوط الشرير [١٤] .

— ١١

يؤدى الربط بين الشعر الجاهلى من جهة والحكاية(ح ح) والأسطورة من جهة ثانية إلى فتح آفاق تصورية ومنهجية جديدة لدراسة هذا الشعر بين أهمها نقل قراءة من مستوى الفعل الواقعى إلى مستوى الفعل التخيلى ، ومن مستوى القراءة التاريخية إلى مستوى القراءة الإشارية — الرمزية ، ومن مستوى الدلالة التقليدية للتشكل إلى مستوى الدلالة الطقسية للتشكيل ، ثم من مستوى القراءة التجزيئية (السائدة فى الدراسات العربية) إلى مستوى القراءة البنيوية التى تسعى إلى كشف آلية تشكل النص وشبكة العلاقات التى تتنامى بين وحداته المكونة

فيما بينها ، وبين هذه الوحدات والنص الكلى ، وعلاقة البنية بالرؤيا الجوهرية التى تملكها الثقافة للإنسان ، والطبيعة والزمن ، أو باختصار ، للشرط الإنسانى فى أبعاده المتشابكة المعقدة جميعها .

وعلى مستوى أكثر محدودية ، تسمح النتائج التى وصلها بروب فى تمييزه للسمات الأساسية للحكاية بالقول أن عدداً من هذه السمات تنتمى أيضاً إلى النص السردى الشعرى الذى يتشكل ضمن التراث الشفهى وبآلية التأليف الشفهى والارتجال كما يدرسه ملمن بارى (Milman Parry) ، وألبرت لورد (Albert Lord)[١٥] .

ويتيح لنا هذا التطوير والربط أن نبلور عدداً من الإمكانيات الباهرة التى تولدها هذه الدراسات لتحليل الشعر الجاهلى فى أبعاده الكثيرة ، وبشكل خاص على مستوى بنية القصيدة والعلاقة بين الإبداع الفردى والتقليدى فى عملية التأليف ، ثم العلاقة بين العناصر الثابتة والمتغيرة فيها ، بيد أن المجال الطبيعى لاستجلاء هذه الإمكانيات هو البحث المتخصص الذى آمل أن يصدر قريباً .

— ١٢

ثمة نقطة أخيرة تستحق أن تثار : هى جدوى الخيار المنهجى الذى يقوم به بروب لدراسة الحكاية . وهى قضية ذات أبعاد متشابكة ليس أقلها إثارة للجدل البعد العقائدى (الأيديولوجى) ويغلب أن يركز على هذا البعد دارسون تتفاوت درجات معرفتهم بالتراث الاشكالى (Formalist) ، وعلاقته بالبنيوية ودور المكون اللسانى فى كل منهما ، كما تتفاوت درجات إطلاعهم على الفكر الماركسى وتمثلهم لمنهج التحليل فيه ولتطورات المنهج فى تجلياته الأدبية ، خصوصاً بعد أن نشأ تيار مستقل كامل يهدف إلى بلورة منهج نقـــدى يوحد بين منطلقات تحليلية ماركسية وبين منطلقات بنيوية ، ويحاول إلغاء التعارض الساذج الذى تصوروجوده دارسون مذهبيون بين مفهوم البنية والتاريخ ثم بين الماركسية والبنيوية .

ومع أن إثارة مثل هذه النقطة هنا يبدو إقحاماً فى مجال غير مخصص أصلا لدراستها فإن الإشارة إليها ومعالجتها من وجهة النظر المحددة التى اقترحها بروب على قدر من الأهمية وسأقيد طرحى للموضوع بالمجال الذى حدده بروب نفسه ، على أمل أن يتاح لى التركيز عليه ومعالجته بتقص فى مجال أكثر ملاءمة .

يناقش بروب أساليب متعددة فى تصنيف الحكايات وتحليلها فى أعمال الباحثين قبله ، داخل روسيا وخارجها ، ويكشف عن نقاط الخلل المنهجية التصورية فيها ، ويركز فى نهاية إستعراضه لهـــذه الدراسات على إثنتين منها : الأولى تاريخية ، والثانية مغالية فى تفكيكها للحكاية إلى متخللات جذرية (motifs) وإعداد (شخصيات) وأفعال (الأبطال) ، واشياء إلخ ، وفى ترميزها الشكلى لجميع هذه المكونات التى يبلغ عددها أحياناً ٢٥٠ — مكوناً ويظهر قصور هـــذا النمط من الدراسة تماماً كما يظهر قصور الدراسات ذات الطبيعة التاريخية التى لا تقوم أولا على فهم سليم لتركيب الحكاية التشكيلى (المورفولوجى) ، وفى فقرة من مناقشته يقارن بروب الحكاية باللغة قائلا هل بوسعنا أن نتحدث عن حياة لغة ما دون أن نعرف شيئاً عن أقسام الكلام ، أى عن مجموعات معينة من الألفاظ المرتبة تبعاً لقوانين تغيرها ! ويرى أن اللغة الحية هى الحقيقة محسوسة وأن النحو هو طبقتها التحتية المجردة Substrata ، ثم يؤكد أن هذه الطبقات التحتيـــة (Substrata) تكمن فى الأساس من ظواهر لا تحصى فى الحياة أو أن هذه الطبقات التحتية هى بالضبط ما يتوجه العلم بعناية إليه من أجل تحليله وفهمه .

وأخيراً يقرر بروب أنه ما من حقيقة محسوسة واحدة يمكن أن تفهم وتفسر دون دراسة أسسها المجردة .

ثم ينقل بروب مجال النقاش إلى ميدان الدراسات التاريخية للحكاية ، بعد أن كان قد قصر عمله على دراسة تركيبها التشكيلى ويقترح أن البحث التاريخى قد يكون ظاهرياً أكثر أهمية من الاكتناء التشكيلى (المورفولوجى) ، وأن قدراً كبيرا من البحث قدتم فى هذا المجال ، بيد أنة يحتج بأن المشكلة العامة المتعلقة بأصول الحكايات لم تحل وأن هناك قوانين تتعلق بالأصول والتطور ما تزال تنتظر المعالجة والتطوير .

لكن بدلا من ذلك ، أنجز أكبر قدر من الأبحاث حول قضايا محددة ، ويرى بروب أن مجرد التعداد الإحصائية للأسماء والأعمال ليس بذى معنى ، ويختم حديثه بالإلحاح على أنه لا يمكن على الإطلاق تحقيق دراسة تاريخية سليمة ما دامت الدراسة التشكيلية (المورفولوجية) السليمة لم تحقق بعـــد (١٦) ، وأننا كنا عاجزين عن تفكيك الحكاية إلى مكوناتها ، فلن نكون قادرين على القيام بمقارنة صائبة ،

وإذا كنا لا نعرف كيف نقارن ، فكيف يمكن أن نضىء ، مثلا العلاقات الهندية — المصرية أو العلاقة بين حكايات الحيوان اليونانية والهندية ، إلخ ، وإذا كنا لا نستطيع مقارنة حكاية بأخرى فكيف يمكن أن نقارن بين الحكاية والدين أو الحكاية والأسطورة : وعند هذا المفصل تبلغ حجة بروب ذروة أهميتها إذ تتجاوز مشكلة الأصول على مستوى التأثيرات وهجرة الحكايات لتتناول الأصول فى وجودها الثقافى الكلى — أى بوصف الحكاية نشاطاً إنسانياً مرافقاً لنشاطات أخرى جوهرية كالأسطورة والدين وبوصف هذه النشاطات جميعاً قابلة للتفاعل والتطوير المتبادل بحيث يساعدنا كل منها على فهم الآخر تاريخياً وفى بنيته الكلية .

أخيراً يقول بروب أن جميع الأسئلة المتعلقة بدراسة الحكايات تؤدى إلى حل المشكلة بالغة الأهمية التى ما تزال دون حل وهى سر التشابه فى الحكاية عبر العالم كله (تماماً كما أن جميع الأنهار تصب فى البحر) .

كيف نفسر تشابه حكاية الملكة — الضفدع فى روسيا وألمانيا وفرنسا والهند ولدى هنود أمريكا الحمر ، وفى نيوزيلنده فى وضع لا يمكن فيه البرهان على وجود إتصال بين شعوب هذه المناطق ! إن هذا التشابه ، فى عرف بروب ، لا يمكن أن يفسر إذا كنا نحمل التصورات الخاطئة حول طبيعته ، فالمؤرخ الذى لا يملك خبرة فى الدراسة التشكيلية ، سيخفق فى رؤية تشابه قائم فعـــلا وسيغفل عن مصادفات هامة جداً بالنسبة لعمله لأنه لا يستطيع أن يلحظها ، وعلى نقيض ذلك ، فإن المتخصص فى التركيب التشكيلى قادر ، حين يكون ثمة تشابه يمكن تبينه ، أن يظهر ويؤكد أن الظواهر المتشابهة هى دائماً heteronomous ، وفى نهاية فصله هذا ينتهى بروب إلى الموقف التالى :

« نستطيع أن نرى ، إذن ، أن الكثير الكثير يتوقف على دراسة الأشكال ، ولن نرفض أن نحمل على عاتقنا عبء المهمة الخام ، التحليلية ، المجهدة إلى حد بعيد التى يزيدها تعقيداً أنها تتناول من وجهة نظر المشكلات الشكلية التجريدية . ذلك أن مثل هذا العمل الخام « غير الشيق » هو سبيل من سبل تعميم بنيانات « شيقة » (١٧) .

فى فصول أخرى ، بعد أن يكمل بروب تحليله للحكاية ووصفها يعود إلى مناقشة العلاقة بين البنية والتاريخ ، أو بين الأصول فى أبعادها التاريخية المرتبطة بالثقافة ، فى بناها الكلية ، بالدين والأسطورة والحياة اليومية والاقتصاد ، وبين الأصول فى تجلياتها على مستوى إشكالية التطابق فى البنية بين الحكايات المتباعدة زمانياً ومكانياً ، ويسهم بحثه ، هنا وهناك فى تأسيس منظور قادر على رؤية الموضوع رؤية تركيبية تسهم فى بلورة منهج لدراسة العلاقة بين البنية والتاريخ فى صورة جنينية ، وسيكون لهذا المنهج الجنينى أثره الحاسم فيما بعد فى تطوير مناهج أكثر تعقيداً ، أو سفسطة وغورية لمعالجة هذه القضية الجوهرية فى فهم العالم والإنسان والثقافة والمجتمع ، بل وفى فهم البنى الأكثر جزئية ومحـدودية تكوين الوجود الإنسـانى .

« أواه ،
يا أوتنابشتيم ، ماذا أفعـل ، أين أسـير !
لقـد تسـلل البلى إلى أطرافى
وسكنت المنيـة حجرة نومى
وحيثما قلبت وجهى
أجـد الموت » . . .

جلجامش : ملحمة جلجامش .

« ذهب الذين أحبهم
وبقيت
مثـل السـيف
فـرداً » . . .

عمرو بن معد يكرب
مسالك الأبصار ، مخطوط

وكيف لقـاء من تحت القبور » . .

مهلهل بن ربيعة
(الأصمعيات ، ٥٣) .

« وكل ذى غيبـة
يؤوب
وغـائب الموت
لا
يؤوب » . . .

عبيد بن الأبرص
(الجمهـرة ، ١٠٠)

« وإنى لا أكون بغـير قومى
فليس الـدلـو
إلا بالرشاء »

عدى بن حاتم الطائى
(ديوان الشعر العربى : ١/٢٧١)

الفصل الأول

أبعاد أولى للتحليل البنيوى

القصيدة المفتاح ـ معلقة لبيد

– ١

لم تستطع الدراسات الحديثة للشعر الجاهلى أن تعمق فهمنا لبنية القصيدة الجاهلية إلى درجة تتجاوز بكثير ما وصلته آراء نقاد القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة . بل أن الآراء الحديثة فى الواقع صيغت فى قوالب أقل مرونة ، وهى تشى بميل أكبر حدة إلى التعميم ، كما أنها أقل حساسية وتبصر من آراء النقاد الأوائل وهى فى الوقت نفسه تصدر عن درجة من المعرفة والألفة بالشعر الجاهلى أدنى من معرفة الأوائل. ويبقى مقطع ابن قتيبة المشهور الذى يحاول فيه أن يصف العملية طور بها الشاعر الجاهلى قصيدته أحد أعمق المقاطع النقدية المتعلقة بالشعر الجاهلى حساسية وتبصراً (١) . وهو على الأقل يمتلك من الموضوعية والتواضع ما يجعله ينسب الرأى المعبر عنه فى مقطعه إلى « بعض أهل الأدب » ، دون أن يدعى أن هذا الرأى يقوم على تحليل لخصائص الشعر الجاهلى كله . إلا أن أكثر جوانب عمله إثارة للإهتمام هو أنه يفسر الخصائص البنيوية للقصيدة على أسس نفسية ، ولا ينعت البنية بأنها وجود تقليدى فرضها التراث الشعرى وغياب الرغبة لدى الشعر الجاهلى بالإنبتات عن هذا التراث . ثم أن التفسير المتضمن فى مقطع ابن قتيبة تفسير وظيفى أيضاً ، وتكمن وظيفيته فى أنه يؤكد أن عملية نمو القصيدة ليست إعتباطية أو خالية من منطق داخلى ، بل عملية هادفة واعية ، ترتبط بالبنية الكلية

نشرت هذه الدراسة بالانكليزية فى المجلة العالمية لدراسات الشرق الأوسط ، مج ٦ ، ع ٢ (كمبردج نيسان ١٩٧٥) ص ص ٤٨ – ٨٤ ، وكانت قد كتبت بين ١٩٧١ – ١٩٧٤ . وهى تشكل حلقة اولى فى سلسلة متكاملة من الدراسات التى أحاول فيها تطوير منهج بنيوى لتحليل الشعر الجاهلى . وقد نشرت الحلقة الثانية ، وهى تحليل بنيوى مفصل لعلقة امرىء القيس ، بالانكليزية أيضاً فى مجلة دراسات آداب الشرق الأوسط « فيلادلفيا ، ١٩٧٦ » ص ص ٣ – ٧١ . وينوى لهذه الدراسات **تشكل** كتاباً مستقلا يصدر بالإنكليزية والعربية فى مستقبل قريب . فى الدراسة الحالية تعديلات طفيفة على الأصل الانكليزى ، وفقرة جديدة أضيفت اليه هى فقرة (٧ – ١) .

(ترجمها عن الانكليزية « المؤلف ») .

ونشرت الترجمة العربية للدراسة فى مجلة المعرفة العدد ١٩٥ – آيار – مايو ١٩٧٨ ، والعدد ١٩٦ حزيران – يونيو ١٩٧٨ .

للقصيدة . وبهذا المعنى ، فإن ملاحظة ابن قتيبة هى أيضاً بنيوية ، لأنها تعاين بنية القصيدة المفردة لا فى عــزلة عن ، بل فى إطار من ، علاقتها ببنى قصـائد أخرى فى التراث (٢) .

وقد قام عدد من الباحثين حديثاً بمحاولات لوصف بنية القصيدة الجاهلية إلا أن المحكات النقدية التى تتمحور حولها معظم هذه الدراسات ذات طبيعـة منطقية (٣) ، و لم تأت هذه الدراسات بنتائج كبيرة الأهمية ، كما أنها لم تحدث أثراً حقيقياً فى الآراء السائدة المقبولة حول بنية القصيدة لأنها ، عموماً ، وقعت فى خلط واضح بين التصورات الحديثة للوحدة بما فيها الوحدة العضوية عند كولريدج ، وبين التطور والإنتقال المنطقيين من موضوع إلى آخر فى القصيدة (٤) .

١ — ١

تهدف الدراسة الحاضرة إلى إقتراح الخطوط العامة لمنهج نقدى جديد هو ، من حيث الطاقات الكامنة فيه ، أغنى مردوداً وأعمق قدرة على إضاءة بنية القصيدة من المناهج السابقة . ويفيد هذا المنهج من النظريات النقدية الحديثة ومن البنيوية ، وبشكل خاص من منهج التحليل البنيوى للأسطورة كما طوره واستخدمه كلود ليفى — شتراوس (٥) .

فى خطوة تالية ، سأقدم تحليلا تطبيقياً ، يمثل نموذجاً لاستخدام المنهج المطور ، لواحدة من القصائد الرئيسية فى التراث العربى ، هى معلقة لبيـد بن ربيعة العامرى ، وسأشير إليها منذ الآن بعبارة « القصيدة — المفتاح » .

وإذ تقدم هذه الدراسة ، يؤمل أن تثير إهتماماً جديداً بالموضوع وتؤدى إلى ردود فعل من قبل باحثين آخرين فى مجال الدراسات العربية وخارجه ، لعـل ذلك أن يؤدى فى النهاية إلى وضع بنية القصيدة فى منظور جديد وأن يخلق نظرة مختلفة جذرياً عن النظرة السائدة إلى الشـعر الجاهلى : طبيعته ، ومعناه ، وتقنياته وتطوره . إلا أنه ينبغى أن يؤكد أن التحليل المقدم هنا يمثل عمـلا فى طريق الإنجاز قد يستغرق تبلور نتائجه النهائية عدداً من السنين ، لا آراء نهائية فى صياغتها .

— ٢

التعميمات السائدة حول بنية القصيدة هى فى أساسها ذات طبيعة انطباعية ، لأنها تصدر عن قراءة لعدد محدود من القصائد . ويصعب على الباحث أن يغالب الشك فى أن معظم الدراسات الحديثة مبنية على المعلقات بالذات . إذ أنه ليس ثمة من تحليل شامل ، منتظم ، حتى لجزء من الشعر الجاهلى يمكن أن يعتبر ممثـلا حقيقياً لهذا الشعر (٦) ، ومع أنه ينبغى الاعتراف بأن صعوبات كبيرة تواجه محاولة القيام بمثل هذا التحليل الشامل ، فلا بد من البداية بداية حقيقية .

ولعل الضرورة القصوى أن تكون تناول التراث الشعرى قصيدةقصيدة ، والدراسة الحالية تشكل محاولة أولى لإنجاز هـذا التناول باختيارها قصيدة واحدة لتركز عليها ، وقد يبدو هـذا الاختيار عشوائياً ، وهو فى الواقع كذلك إلى حد بعيد ، لكنه ليس عشوائياً بشكل مطلق .

ذلك أن اختيار القصيدة ينبع من حدس عميق بأن رؤياها الأساسية للوجود تحتل مكاناً مركزياً فى الشعر الجاهلى كله ، ثم من كونها ، على الأقل بنيوياً ، إحدى أكثر قصائد التراث تشابكاً وتعقيداً وغنى ، وهكذا فإنها تفرض على الباحث أن يطرح عدداً من الأسئلة أكثر تنوعاً وشمولية ، وإذا كان ثمة من حاجة لتبرير بداية كهذه ، فإن التبرير يمكن أن يستقى من كون هذا المنهج قد برهن على غنى إمكانياته وطاقاته فى دراسة ظاهرة أخرى عميقة الغنى والتعقيد هى الأسطورة . لكن منهج ليفى — شتراوس لا يتبع هنا بشكل أعمى ، بل تتبنى بعض مبادئه النظرية الجوهرية ، وكذلك بعض مصطلحاته ، وتعدل أحياناً تعديلا طفيفاً . إلا أنه ليس فى نيتى أن أعامل القصيدة وكأنها أسطورة ، لأن الشعر والأسطورة ليسا ذوى هويةمتحدة ، حتى بنيوياً ، وستعالج هذه النقطة بدقة أعمق فى سياق آت . أما الآن ، فيهمنى تأكيد وجهة نظر حول الحصيلة المحتملة لتحليل الشعر والأسطورة تختلف عن وجهة نظر ليفى شتراوس الذى يقول :

« ليس ثمة من نهاية حقيقية للتحليل الأسطورى ، ليس ثمة من وحدة خبيئة تبقى لتدرك بعد اكتمال عملية تحليل الأسطورة إلى مركباتها . إذ يمكن للخطوط المضمونية أن تقسم إلى أجزاء أصغر فأصغر إلى مالا نهاية . . . . وليست وحدة

الأسطورة أبداً أكثر من وحدة إتجاهية أو إسقاطية ولا يمكن لها أن تعكس حالة ما أو لحظة معينة للأسطورة . أنها ظاهرة من ظواهر الخيال ، تنبع من محـاولة التفسـير » (٧) .

على العكس من ليڤى ـ شتراوس (٨) ، أميل شخصياً إلى الاعتقاد بأن عدداً كبيراً من القصائد يمتلك وحدة خبيئة تبقى لتدرك عبر عمليات تحليل تختلف درجات عمقها ، رغم أن ذلك طبعاً يعتمد على التفسير (وكون طريقة ما فى التحليل قد تقود إلى اكتشاف وحدة من نمط معين ، تخفق طريقة أخرى فى جلائها ، لا يعنى بذاته إنتفاء وجود وحدة خبيئة فى القصيدة ، ولا وجود وحدة واضحة كذلك) .
وفى هذا السياق ينبغى أن تعاين كل قصيدة مفردة معاينة مستقلة متعمقة .

٣ ـ

لقد أمكن تحليل ١٥٠ قصيدة جاهلية (٩) من صياغة النظرية التالية حول بنية القصيدة الجاهلية : يمكن أن يميز ، تحت الخيوط المعنوية المتعددة (موتيف) ، والحركات الكثيرة المختلفة للخيوط المضمونية فى الشعر الجاهلى ، تياران من التجارب الجذرية يشكلان ثنائية ضدية . التيار الأول تيار وحيد البعد ، يتدفق من الذات فى مسار لا يتغير ، مجسداً إنفجاراً إنفعالياً يكاد أن يكون لا زمنياً وخارجاً عن السيطرة لا يكبح ، أما الثانية فهو تيار متعدد الأبعاد ، أو هو بالأحرى نقطة إلتقاء ومصب لروافد متعددة : لتيارات تتفاعل وتتواشج ، ويكتمل التبلور النهائى لهذا النمو فى سياق زمنى ويجسد عملية خلق للفاعليات المعاكسة وتحقيق للتوازن بين الأضداد فى الوعى .

يتجسد التيار الأول ، على صعيد التجربة ، فى سيطرة نبض واحد وحالة إنفعالية مفردة هما خصيصتان مميزتان لأنماط شعرية مثل الهجاء ، وشعر الحب ، وبعض قصائد الخمر ، والمرثية ، والقطع الوصفية القصيرة التى تبرز ذاتاً معينة أو منظراً ما عن طريق التفاصيل الحسية والبصرية الدقيقة اللماعة ، ويمثل النمط الثانى مستوى من التجربة أكثر جذرية وعمقاً فى دلالاته الوجودية من النمط الأول ، هو مستوى الكينونة على شفار السيف التى عاناها الإنسان الجاهلى . ويشكل هذا التوتر السياق الكلى الذى تنمو فيه القصيدة وتتسع . هنا يتواشج الاحتفاء بالحياة

ويلتحم مع إحساس مأساوى بحتمية الموت والطبيعة اللانهائى للحياة نفسها ، والعكس بالعكس ، ويمكن أن تسمى هذه الإزدواجية بين الايجابى والسلبى زمن التوتر الأبدى القائم كل لحظة ، ويتجســد كل من هذين التيارين فى الشــعر الجاهلى فى بنية متميزة . إذ يميل التيار وحيد البعد (ت. و. ب.) إلى التبلور فى إحدى البنيتين التاليتين الطاغيتين :

١ ـ ما يمكن أن يسمى البنية وحيدة الشريحة (والتى يشار إليها منذ الآن بـ ـ (ب. و. ش.) .

٢ ـ ما يمكن أن يسمى البنية متعددة الشرائح (ب. م. ش.) :

أما التيار متعدد الأبعاد (ت. م. أ.) فإنه ، كما تقترح القصائد المحللة لأغراض هذه الدراسة ، يتبلور دائماً فى بنية متعددة الشرائح ، وتقدم أى قصيدة هجاء نموذجية مثلاً موضحاً على طبيعة التيار وحيد البعد من نمط البنية وحيدة الشريحة (١٠) ، بينما تمثل التيار وحيد البعد من نمط البنية متعددة الشرائح مرثية أبى ذؤيب الهذلى المشهورة فى أبنائه والتى ستناقش فى (ف ٢٠٩ يلى) (١١) . أما التيار متعدد الأبعاد فان المثل الأكمل عليه هو معلقة لبيد (القصيدة ـ المفتاح) التى سيتناولها التحليل بدءاً من (ف ٤ يلى) . ثمة فرق جوهرى بين (ب . و . ش.) من جهة وبين كل من (ب . م . ش .) و (ت . م . أ .) من جهة أخرى ثانية : هو أن (ب و ش) تتميز بغياب الزمن منها ، ولا يعنى هذا أن (ب و ش) لا زمنية ، فهى من دون شك تنتمى إلى سياق زمنى معين ، ما يعنيه هو أن الزمن ومروره لا يشكلان سياق التجربة التى تتجسد فى (ب و ش) ، ولا يلعب الزمن دوراً تكوينياً فاعلاً فى أعطاء (ب و ش) بنيتها وقيمها الدلالية (السيمانتيكية) إلا فى حالات نادرة ملتبسة سأدرس إحداها فيما بعد . وعلى العكس من ذلك ، فإن (ب م ش) و (ت. م. أ.) يشبكان الزمن من حيث هو تجربة جذرية ، ومن حيث هو قوة فاعلة تكون وعى الشاعر ورؤياه للوجود وتصوغهما . ولذلك ، فإن كلا النمطين يشبكان عملية سرد حدثى تصور كائنات معينة فى سياق زمنى من التغير والاستمرارية (الثبات) ، ومن هنا يشكل وصف الأطلال وحدة مكونة فى البنية متعددة الشرائح ، رغم أن الأطلال ، لأسباب أخرى تتعلق بطبيعة (ب م ش) ، ليست كثيرة الظهور فيها حين تكون تجسيداً لـ (ت. و. ب.) .

٣ ـ ١

لاعتبارات عملية ، لن أقدم هنا التحليل المتقصى للقصيدة ـ المفتاح والذى يعتمد عليه تمييز العناصر الفاعلة بنيوياً فى كل وحدة مشكلة (١٢) من وحدات القصيدة . وسأقتصر على اكتفاء وحدة الأطلال إكتناها دقيقاً (الأبيات ١ ـ ١١ من النص المثبت أدناه) ، من أجل إضاءة منهج التحليل ذى الأهمية الجذرية فى هذه الدراسة كلها ، وبعد ذلك سيخصص جزء من المناقشة للعناصر المهمة بنيوياً وستجتمع هذه العناصر فى مخطط بنيوى يجلو العلاقات الداخلية بينها ويبرهن أنها يمكن أن توصف بأحد المصطلحات الأساسية التى يستخدمها ليفى ـ شتراوس وهو « حـزم من العلاقات »(١٣) ، وأنها يمكن أن تدرس أيضاً تبعاً لهذا التحديد :

ثمة عاملان يجعلان الاكتفاء المتقصى لوحدة الأطلال فعلا ضرورياً :

١ ـ يعتمد التصور الذى تطوره الدراسة الحاضرة لبنية القصيدة اعتماداً كلياً على منحى مغاير للطرق التقليدية فى تحديد القيمة الدلالية (السيمانتيكية) للوحدات المشكلة للقصيدة وفى تأويل خصائصها البنيوية .

٢ ـ الشروح والتعليقات التقليدية على القصيدة ، بل على الشعر الجاهلى كله ، قاصرة قصوراً مدهشاً ، ذلك أن هذه الشروح ذات منحى فقه ـ لغوى (فيلولوجى) سائد وهى لا تتحرك إلا على المستوى اللغوى السطحى للقصيدة(١٤) . وهى كذلك شروح أنتجها كتاب تحددت وجهات نظرهم وآراؤهم بطريقة محددة لمعاينة اللغة ، والشعر ، وعملية الخلق الفنى ذاتها ، طريقة ليس فى مقدورها النفاذ إلى البنية العميقة للقصيدة ـ المفتاح بشكل خاص أو إلى بنية الشـعر الجاهلى بشكل عام .

٣ ـ ٢

ينبغى التذكير بأن القضية الأساسية التى تدور حولها الدراسة الحاضرة هى بنية القصيدة . فى القصيدة الجاهلية ، يبرز التنوع فى الخطوط المضمونية بروزاً واضحاً ويتميز مشكلا ملمحاً يسهل إدراكه كونه أحد الملامح الأساسية للقصيدة . لكن سؤالا مهما يفرض نفسه : هل يصح وصف هذا التنوع بأنه تفتت بنيوى وانعدام للوحدة (أو بنية متفتتة) ؟ أم أن التنوع يمثل ، على صعيد تحتى عميق

بعيد الغور ، بنية للتجربة ومنحى خاصاً فى معاينة الواقع ، منحى يتجسد بعد ذلك فى بنية متعددة الشرائح قادرة على نقل هذه الرؤية وإيصالها بصورة أكثر حدة وتجلياً وكمالا من أى بنية أخرى ؟

أحد المنطلقات الأساسية التأويل المقدم فى هذه الدراسة هو التشابه المثير الذى يمكن رصده بين بنية الأسطورة ، خصوصاً كما يحللها ليفى ـ شتراوس ، وبين بنية (ت. م. أ.) هل يمكن ، على أساس هذا التشابه ، أن نتحدث عن « البنية الأسطورية » لـ (ت. م. أ.) ؟ وما هى النتائج التى قد يقود إليها تطبيق منهج ليفى ـ شتراوس البنيوى فى تحليل الأسطورة على (ت. م. أ.) ؟ هذان السؤالان بين أهم الأسئلة التى ستحاول الدراسة الحاضرة أن تجيب عليها ، لا فى إطار تنظيرى بالضرورة ، بل بتطبيق المنهج البنيوى ، فى مرحلة تالية ، على القصيدة ـ المفتاح أولا ثم ، بطريقة مقارنة ، على قصيدة أخرى من النمط (ب. م. ش.) . إلا أن المرحلة الأولى من الدراسة لا تمثل منهجاً بنيوياً محكماً حرفياً ، بل منهجاً أطوره خصيصاً من أجل تحليل القصيدة من حيث هى نتاج لخيال خلاق يفعل ويحقق ذاته عبر اللغة ، التى يختلف دورها فى الشعر إختلافاً جوهرياً عن دورها فى الأسطورة كما يلاحظ ليفى ـ شتراوس نفسه (١٥) . والمنهج المطور هنا يمثل صياغة أولى ويحتاج ، دون شك ، إلى تنقية وتشذيب وصقل كما قد يحتاج إلى تعديل . ويؤمل أن مثل هـذا الصقل والتعديل سيصبحان ممكنين كلما حللت قصـائد جديدة أكثر تنوعاً واختلافاً .

القصيدة ـ المفتاح : معلقة لبيد بن ربيعة :

١ ـ عفت الديـار محلها فمقـامها   بمنى تأبد غولهـا فرجـامهـا

٢ ـ فمدافـع الريان عرى رسمهـا   خلقـاً كما ضمن الوحى سلامها

٣ ـ دمن تجـرم بعـد عهد أنيسهـا   حجج خلـون حلالها وحرامهـا

٤ ـ رزقت مرابيع النجـوم وصـابها   ودق الرواعد جودها ورهامهـا

٥ ـ من كل سارية وغـاد مـدجـن   وعشيـة متجـاوب أرزامهـا

٦ – فعلا فروع الأيهقان وأطفلت … بالجهلتين ظباؤها ونعامها

٧ – والعين ساكنة على أطلائها … عوذاً تأجل بالفضاء بهامها

٨ – وجلا السيول عن الطلول كأنها … زبر تجد متونها أقلامها

٩ – أو رجع واشمة أسف نؤورها … كففاً تعرض فوقهن وشامها

١٠ – فوقفت أسألها وكيف سؤالنا … صماً خوالد ما يبين كلامها

١١ – عريت وكان بها الجميع فابكروا … منها وغودر نؤيها وثمامها

١٢ – شاقتك ظعن الحي حين تحملوا … فتكنسوا قطناً تصر خيامها

١٣ – من كل محفوف يظل عصيه … زوج عليه كلة وقرامها

١٤ – زجلا كأن نعاج توضح فوقها … وظباء وجرة عطفاً أرآمها

١٥ – حفزت وزايلها السراب كأنها … أجزاع بيشة أثلها ورضامها

١٦ – بل ما تذكر من نوار وقد نأت … وتقطعت أسبابها ورمامها

١٧ – مرية حلت بفيد وجاورت … أهل الحجاز فأين منك مرامها

١٨ – بمشارق الجبلين أو بمحجر … فتضمنتها فردة فرخامها

١٩ – فصوائق إن أيمنت فمظنة … منها وحاف القهر أو طلخامها

٢٠ – فاقطع لبانة من تعرض وصله … ولشر واصل خلة صرامها

٢١ – وأحب المحامل بالجزيل وصرمه … باق إذا ضلعت وزاغ قوامها

٢٢ – بطليح أسفار تركن بقية … منها فأحنق صلبها وسنامها

٢٣ – فإذا تغالى لحمها فتحسرت … وتقطعت بعد الكلال خدامها

٢٤ – فلها هباب فى الزمام كأنها … صهباء راح مع الجنوب جهامها

٢٥ – أو ملمع وسقت لأحقب لاحه … طرد الفحول وضربها وكدامها

٢٦ – يعلو بها حدب الإكام مسحجاً … قد رابه عصيانها ووحامها

٢٧ – بأحزة الثلبوت يربأ فوقها … قفر المراقب خوفها آرامها

٢٨ – حتى إذا سلخا جمادى ستة … جزءاً فطال صيامه وصيامها

٢٩ – رجعا بأمرهما إلى ذى مرة … حصد ، ونجح صريمة إبرامها

٣٠ – ورمت دوابرها السفا وتهيجت … ريح المصايف سومها وسهامها

٣١ – فتنازعا سبطاً يطير ظلاله … كدخان مشعلة يشب ضرامها

٣٢ – مشمولة غلثت بنابت عرفج … كدخان نار ساطع أسنامها

٣٣ – فمضى وقدمها وكانت عادة … منه ، إذا هى عردت ، إقدامها

٣٤ – فتوسطا عرض السرى وصدعا … مسجورة متجاوراً قلامها

٣٥ – محفوفة وسط اليراع يظلها … منه مصرع غابة وقيامها

٣٦ – أفتلك أم وحشية مسبوعة … خذلت وهادية الصوار قوامها

٣٧ – خنساء ضيعت الفرير فلم يرم … عرض الشقائق طوفها وبغامها

٣٨ – لمعفر قهد تنازع شلوه … غبس كواسب لايمن طعامها

٣٩ – صادفن منه غرة فأصبنها … إن المنايا لاتطيش سهامها

٤٠ – باتت وأسبل واكف من ديمة … يروى الخمائل دائماً تسجامها

٤١ – تجتاف أصلا قالصاً متنبذاً … بعجوب أنقاء يميل هيامها

٤٢ – يعلو طريقة متنها متواتر … فى ليلة كفر النجوم غمامها

٤٣ – وتضىء فى وجه الظلام منيرة … كجمانة البحرى سل نظامها

٤٤ – حتى إذا حسر الظلام وأسفرت   بكرت تزل عن الثرى أزلامها
٤٥ – علهت تردد فى نهاء صعائد   سبعاً تؤاماً كاملا أيامها
٤٦ – حتى إذا يئست وأسحق حالق   لم يبله إرضاعها وفطامها
٤٧ – وتسمعت رز الأنيس فراعها   عن ظهر غيب والأنيس سقامها
٤٨ – فغدت كلا الفرجين تحسب أنه   مولى المخافة خلفها وأمامها
٤٩ – حتى إذا يئس الرماة وأرسلوا   غضفاً دواجن قافلا أعصامها
٥٠ – فلحقن واعتكرت لها مدرية   كالسمهرية حدها وتمامها
٥١ – لتذودهن وأيقنت إن لم تذد   أن قد أحم مع الحتوف حمامها
٥٢ – فتقصدت منها كساب فضرجت   بدم وغودر فى المكر سخامها
٥٣ – فبتلك إذ رقص اللوامع بالضحى   واجتاب أردية السراب إكامها
٥٤ – أقضى اللبانة لا أفرط ريبة   أو أن تلوم بحاجة لوامها
٥٥ – أو لم تكن تدرى نوار بأننى   وصال عقد حبائل جذامها
٥٦ – تراك أمكنة إذا لم أرضها   أو يعتلق بعض النفوس حمامها
٥٧ – بل أنت لا تدرين كم من ليلة   طلق لذيذ لهوها وندامها
٥٨ – قد بت سامرها وغاية تاجر   وافيت إذ رفعت وعز مدامها
٥٩ – أغلى السباء بكل أدكن عاتق   أو جونة قدحت وفض ختامها
٦٠ – باكرت حاجتها الدجاج بسحرة   لأعل منها حين هب نيامها
٦١ – وغداة ريح قد كشفت وقرة   إذ أصبحت بيد الشمال زمامها
٦٢ – بصبوح صافية وجذب كرينة   بموتر تأتاله إبهامها

٦٣ – ولقد حميت الحى تحمل شكتى   فرط وشاحى إذ غدوت لجامها
٦٤ – فعلوت مرتقباً على ذى هبوة   حرج إلى أعلامهن قتامها
٦٥ – حتى إذا ألقت يداً فى كافر   وأجن عورات الثغور ظلامها
٦٦ – أسهلت وانتصبت كجذع منيفة   جرداء يحصر دونها جرامها
٦٧ – رفعتها طرد النعام وفوقه   حتى إذا سخنت وخف عظامها
٦٨ – قلقت رحالتها وأسبل نحرها   وابتل من زبد الحميم حزامها
٦٩ – ترقى وتطعن فى العنان وتنتحى   ورد الحمامة إذ أجد حمامها
٧٠ – وكثيرة غرباؤها مجهولة   ترجى نوافلها ويخشى ذامها
٧١ – غلب تشذر بالذحول كأنها   جن البدى رواسياً أقدامها
٧٢ – أنكرت باطلها وبؤت بحقها   يوماً ولم يفخر على كرامها
٧٣ – وجزور أيسار دعوت لحتفها   بمغالق متشابه أعلامها
٧٤ – أدعو بهن لعاقر أو مطفل   بذلت لجيران الجميع لحامها
٧٥ – فالضيف والجار الغريب كأنما   هبطا تبالة مخصباً أهضامها
٧٦ – تأوى إلى الأطناب كل رذية   مثل البلية قالص أهدامها
٧٧ – ويكللون إذا الرياح تناوحت   خلجاً تمد شوارعاً أيتامها
٧٨ – إنا إذا التقت المجامع لم يزل   منا لزاز عظيمة جشامها
٧٩ – ومقسم يعطى العشيرة حقها   ومغذمر لحقوقها هضامها
٨٠ – فضلا وذو كرم يعين على الندى   سمح كسوب رغائب غنامها
٨١ – من معشر سنت لهم آباؤهم   ولكل قوم سنة وإمامها

٨٢ ـ لايطبعون ولا يبــور فعــالهــم — اذ لا تميل مع الهوى أحلامهــا
٨٣ ـ فبنى لنا بيتاً رفيعــاً سمكــه — فسما إليه كهلها وغلامهــا
٨٤ ـ فاقنع بما قسم المليك فإنمــا — قسم الخلائق بيننا علامهــا
٨٥ ـ وإذا الأمانة قسمت فى معشــر — أوفى بأعظم حقنــا قسامهــا
٨٦ ـ وهم السعاة اذا العشيرة أفظعت — وهم فوارسها وهم حكامهــا
٨٧ ـ وهــم ربيــع للمجاور فيهــم — والمرملات إذا تطاول عامهــا
٨٨ ـ وهم العشيرة أنيبطئ حاسـد — أو أن يلوم مع العدو لئامهــا

٤ ـ

تستهل القصيدة ـ المفتاح بوصف الديار الدارسة فى منى (الأبيات ١ ـ ١١) ، ثم تنمى صورة للنساء الراحلات مع القبيلة (١٢ ـ ١٩) . بعد ذلك يشير الشاعر إلى توتر يسود العلاقة بينه وبين نوار محبوبته (١٩ ـ ٢١) ، ويقول أنه سيصرم علاقته بها ويرحل على ناقته عبر الصحراء . وتؤدى هــذه الإنطلاقة إلى تطوير وصف للناقة (٢٢ ـ ٥٣) ، إلا أن الوصف ليس وصفاً مباشراً تصويرياً (فوتوغرافياً) فى طبيعته ، إذ أن الناقة تبرز أولا من خلال علاقة تؤسس بينها وبين سحابة ، ثم بينها وبين نمطين من الحيوانات الحمر الوحشية (الأنثى والذكر) والبقر الوحشى (الأنثى وولدها) ، وتروى القصيدة قصة مفصلة عن كل من هذين الزوجين . أما الوصف المباشر الصريح للناقة فإنه يتم فى حيز إثنين فقط . تعود القصيدة عند هذا المفصل لتقدم إشارة جديدة إلى التوتر الذى يسود العلاقة بين الشاعر ونوار ، ولتؤكد كبرياء الشاعر وعزمه على صرمهــذه العلاقة (٥٤ـ٥٦) . ويتطور هذا التأكيد إلى إعتزاز عميق لدى الشاعر بذاته وبنظام القيم الذى يؤمن به (٥٧ ـ ٧٧) . وتمتزج بهذا الإعتزاز إشارات إلى أفعال شجاعة وقوة من جانب الشاعر وفرسه (التى تخصص لها خمسة أبيات) . ويتنامى الإعتزاز الشخصى إلى إعتزاز بالقبيلة (٧٨ ـ ٨٨) تشرخه إشارة مفاجئة فى البيت الأخير إلى وجود لئام بين أفراد القبيلة يميلون إلى أعدائها .

يمثل ما قيل حتى الآن تخطيطاً موجزاً وسريعاً لما أسميه « الحركات المشكلة » للقصيدة . ويلاحظ فوراً أنه ، إبتداء من البيت (١٩) ، تسيطر على القصيدة درجة عالية من التعقيد والتشابك البنيويين . ليس ثمة من إنقسامات متكاملة نهائية الحدود ، بل إن النسق الناشىء من المكونات « الناقة ـ الأتان ـ البقرة » والنسق الناشىء من المكونات « الشاعر ـ نوار ـ الصرم » يتقاطعان ويتشابكان فى نقاط على فترات متغايرة الأطوال . أما الحركة الأخيرة ، حركة الإعتزاز الفردى ، والجماعى ، فإنها تنساب بانسجام وتعومة فى مجرى حدوده أكثر نهائية وتحدداً . وأما الحــركة الأولى حركة الأطلال ، فإن التحليل المتقصى التالى سيحاول أن يضىء خصائصها إضاءة عميقة .

٤ ـ ١

يعتبر المعلقون والتقليديون والدارسون المعاصرون القسم المتعلق بالأطــلال تعبيراً عن شعور عميق بالأسى والفقدان يعانيه الشاعر عندما يعود إلى الأطلال ويراها دراسة مدمرة (١٧) . ليس من غرض هذه الدراسة أن تناقش هــذه النظرة إلى الأطلال ومدى صحتها من حيث هى تفسير عام ينطبق على الأطلال فى الشعر الجاهلى كله . لكن الدراسة الحاضرة ستحاول أن تظهر أن النظرة المشار إليها غير صحيحة من حيث هى وصف لخصائص قسم الأطلال فى القصــيدة ـ المفتاح بالذات .

٤ ـ ٢

على صعيد إنفعالى صرف ، يتميز قسم الأطلال موضع الدراسة بالغياب المطلق منه لأى تعبير مشحون إنفعالياً ، وتبرز الكلمة الإنفعالية الأولى فى نهاية هــذا القسم ، حيث يوصف رحيل النساء ، والكلمة التى تستخدم هنا ليست حادة الشحنة إذ أن الشاعر يقول ببساطة « شاقتك ظعن الحى » . يلفت هذا الغياب النظر فوراً ، ويثير حس الغرابة ، فى ضوء طغيان التفسير التقليدى للأطلال وشعبيته . إلا أن هذا الغياب ليس الخصيصة الوحيدة المهمة والمثيرة للاستغراب فى هذا القسم ، ذلك أن المشهد نفســه ، والذى يفترض أنه مشهــد للخراب الشامل والخواء ، ليس فى الواقع كذلك .

يتلو الإشارة الأولى السريعة إلى أن الديار قد عفت مباشرة عنصر من المفارقة (Paradox) يتشكل فى اللفظة « تأبد » وتحاصر الفكرة كلها أطراف ثنائيتين ضديتين : محلها — مقامها (المحل مكان للنزول المؤقت — المقام مكان للإقامة المستمرة) ، غولها — رجامها (مكان منخفض — مكان مرتفع) . وقد تعنى تأبد ببساطة « هجر وخلا » لكنها قد تعنى كذلك « خلا ، إنما من الإنسان فقط » . أى أن الحياة ما تزال موجودة فيه إلا أنها تتخذ صورة حيوانية لا إنسانية. أما البيت الثانى فإنه يثير الدهشة بصورة فورية ، بسبب صورة مجارى الماء التى تبرز فيه ، إذ أن إدخال صورة الماء والمجارى التى يتفجر منها إلى المشهد العام له دلالاته — رغم أنه يأتى فى مظهر نفى لوجود الماء الآن ، فى اللحظة الحاضرة ، ومجارى المياه عارية . إلا أن إسم المكان نفسه دال ، فهو الريان : أى أن الرواء خصيصة أساسية دائمة من خصائص المكان تمنحه ، بسبب ديمومتها فيه ، إسمه (الذى يشتق من الرواء) . إلا أن أعمق ملامح البيت دلالة هى الصورة الشعرية نفسها ، التى يحاول الشاعر عن طريقها إضاءة خصائص مجارى الماء بربطها (عن طريق التشبيه (لا بعنصر فيزيائى معرى ، دارس الملامح ، بل بعملية زمنية تكون حصيلتها النقيض المباشر للعفاء والإمحاء والعراء . هكذا توصف مدافع الماء ومجاريه بأنها عريت كما يحفظ الحجر الكتابة المنقوشة فيه يخلدها ويمنحها الديمومة . أهذا تناقض ! أينبغى أن نطرح البيت جانباً ونعتبره تشوهاً لأصل أدق، أو أن نحاول تصوير شبه فيزيائى (١٨) ! إجابة هذا الكاتب على كلا السؤالين إجابة بالنفى . ذلك أن ما تقدمه هذه الصورة مفارقة جذرية وجوهرية (١٩) : إذ تضاد عملية سلبية عبر عملية إيجابية : وكلا العمليتين تنبع من حركة الزمن ومروره — الزمن فى مروره يجرد الأشياء ويعريها ، لكنه فى الوقت نفسه يخلد الأشياء و يمنحها الديمومة .

يبرز البيت الثالث مفهوم كمال حركة من حركات الزمن « تجرم » وفى اللحظة نفسها مفهوم جزئية حركة أخرى من حركات الزمن « حجج » . لكنه يشكل كذلك ثنائية ضدية أساسية أخرى (حلالها — حرامها) . أهذا إذن كل ما يتكون منه الزمن ؟ سنوات حلال وسنوات حرام ! أهذه هى الخصيصة الوحيدة للزمن ، للسنين التى عبرت ؟ أم أن هذه خصيصة لكل من السنين التى عبرت بصورة

إفرادية ؟ أذلك هو الإطار التصورى (Conceptual) الوحيد الذى يمكن ضمنه تحديد الزمن أو السنة المفردة ؟ هل الشاعر ، ببساطة ، يستخدم صيغة جاهزة ، أم أنه إضطر إلى إستخدام الثنائية تحت ضغط القافية ؟ الإحتمالان الأخيران ، فى رأيى ، من السطحية بحيث يستحيل قبولهما (٢٠). ويمكن تقديم إجابة أكثر سلامة من وجهة نظر بنيوية بالإشارة إلى السياق الكلى لحياة العربى فى صحرائه ضرورى جداً أن نسترجع سياق البحث الدائب عن الماء والمرعى ، سياق الغارات والغزو ، والحروب التى أدى إليها هذا البحث (كما أدت إليها عوامل أخرى) .

فى هذا السياق يصبح تقسيم السنة إلى أشهر حلال وأشهر حرام — فى محاولة لتنظيم حياة الإنسان وخلق شىء من الإحساس بالأمان ، فيما بدلا من تركها عرضة بشكل مستمر للخطر ، والخوف ، والتوتر — فى جوهره محاولة لخلق وسيط من الحياة والموت . ذلك أنه لا يمكن أن ينفى الموت بشكل مطلق باعتبار السنة كلها حراماً منع الغارات والقتال فيها ، لأن هذا سيمنع أيضاً البحث عن الماء والمرعى ، ونتيجة لذلك فإنه سيمنع الحياة ذاتها وبطريقة متشابهة لا يمكن أن تنفى الحياة نفياً مطلقاً (وتؤكد فى الوقت نفسه) بالسماح بالغارات عبر السنة كلها ، لأن الحياة لا يمكن فى موقف كهذا أن تبقى وتستمر إلا على حساب الحياة نفسها : يبقى الأول — يفنى الثانى . من هنا يتكون تصور الشاعر للزمن فى إطار لغة الحياة والموت ، الحلال والحرام .

ينمى البيت الرابع الطبيعة التضادية للأشياء (طبيعة المفارقة فيها) إلى الذروة إذ يصف الأطلال بأنها « رزقت » المطر ، وتحمل لفظة « رزقة » أكثر الصور حدة وإستثارة حتى الآن . ثمة قوة خفية (الطبيعة !) منحت الأطلال رزقها . (المطر) — الذى يقدم أيضاً فى إطار ثنائية واضحة (جودها — رهامها) . إلا أن هذه الثنائية تختلف عن الثنائيات السابقة لأن فاعلية طرفيها فاعلية إنسجام وتناغم ، لا فاعلية حركتين فى اتجاهين متضادين ، وهما يتجهان معاً إلى خلق الحياة (الخصب والإخضرار فى المشهد كله ، وكذلك إلى بعث الحياة ، فى شكلها الحيوانى ، ضمن المشهد . وتستمر ظاهرة الثنائيات التى سيطرت على القصيدة حتى الآن ، وتتبلور فى البيت الخامس حيث تربط الغيوم إلى ثنائية محددة من

سياقات الزمن : الصباح (سحابة صباحية) — المساء (سحابة مسائية) ؛ ويبدو تأثير أصداء الرعود وكأنه يكشف إستجابة أطراف الثنائيات السابقة ويعمقها. فجأة تنفجر الحياة بحيوية وإشعاع باهرين ، وبحسبة بصرية لامعة ، تنفجر التربة المخصبة بالإيهقان (ولاختياره بالذات دلالة واضحة، لأن الإيهقان تمثل توسطاً بين الحياة اللاإنسانية الوحشية وبين الحياة الإنسانية : فهو نبات برى ، لكن كلا الإنسان والحيوان يستطيع أن يأكله (، ومن جهة أخرى ، وعلى صعيد أغنى فى دلالته ، تتجلى الحيـــاة بشكلها الحيوانى فى أعمق أشكالها دلالة : الولادة والأطفال ، ويفيض الفعل « أطفلت » ثراء وإشعاعاً ، إذ يؤكد تجـــدد الحياة واستمراريتها .

ويمثل التجدد والإستمرارية ، بدورهما ، فاعلية زمنية هى تجلى البدايات الجديدة ، والخصب الجديد ، والوعد فى وسط العفاء والإمحاء والبتر . ومن الشيق أن الحيوانات التى تبرز فى سياق الأطلال ليست حيوانات متوحشة ، بل حيوانات جميلة ، مسالمة هى الظباء والنعام . لماذا هذا التمطان ! ثمة ثنائية أخرى : الظباء تتكاثر عبر الحمل وتشكل الجنين والولادة داخل الرحم وجسد الأم ، كالإنسان — أما النعام فإنه يتكاثر عبر البيض وتفقيسه خارج الرحم وجسد الأم، خلافاً للإنسان. إلا أن الحصيلة النهائية واحدة وهى إنجاب الأطفال الذين يجسدون قدرة الحياة على أن تجدد نفسها فى لجة الدمار والموت . هكذا يفارق شكل من أشكال الحياة مستقرة تاركاً وراءه العراء والجدب فقط ، إلا أن شكلا آخر من أشكال الحياة يرد ليؤكد الحياة ذاتها . ثم أن ثمة البقرات الوحشية أيضاً ، وهى تبرز فى وضع هنىء : رائق ، تجلس بأمان ودعة مع أطفالها التى أنجبتها حديثاً فى وسط الخصب (أو أنجبتها خارج هذا الخصب ثم أتت بها إليه) . المشهد إذن مشهد من الانسجام الآمن والكينونة معاً بين الأمهات والأطفال (وهى ثنائية أخرى فاعلية طرفيها تناغمية تتحرك باتجاه خلق الحياة وتأكيدها) . ويسمح الأمان وغياب الخطر للأطفال بالطواف فى جماعات صغيرة فى الفضاء الرحب . أى فضاء ! كان يفترض فى السياق المكانى أنه شريط ضيق بين التلال ، إلا أنه الان أبعاد طليقة وانفتاح، عرض وامتداد ، يبدو العالم كله مسرحاً للحياة الجديدة ، للتناغم والكينونة الآمنة الوادعة بين أطراف الثنائية : الأم — الولد . وثمة أهمية جوهرية فى ملاحظة الغياب المطلق

للذكر (أو الآباء) من السياق المكانى . الإناث وحدهن هناك ، وهى القوى المباشرة للتوالد وتجديد الحيـــاة .

هل المشهد مشهد مؤقت عابر ؟ هل الحياة نتاج لحظة ستتلاشى كالومضة ؟ يعيـــد البيتان الثامن والتاسع إبراز صورة التخليد (منح الخلود) ، إنما بشكل أكثر مباشرة ونصاعة وبهراً . لقد عبرت السيول . أهى سيول مدمرة . ؟ لم لا . لقد كانت السيول فاعلية خلق للحياة حين جاءت وهى الآن تنأى (والنأى أيضاً حركة للزمن : القرار والرحيل) . وبعد هذا النأى تختفى صورة الحياة الثرة الغنية الخصبة ، إذ تختفى الحيوانات من المشهد . ما يبقى هو الأطلال نفسها فقط لكنها ، مرة أخرى ، ليس الخط الدلالى المسيطر خط العفاء والزوال ، إذ أن الطلول تضاء عبر صورة للبقاء والكينونة الأبدية المتجسدة فى الكتابة وخلود ما يكتب . والتشبيه هنا ليس تشبيهاً جامداً لا زمنياً بل أنه ليخلق عملية حركية زمنية لا حالة قرار والفعل « تجد » فعل جوهرى الأهمية فى الصورة كلها ، إذ أن ما يقال هو أن الأقلام تجد الكتابة (وستجدها إلى الأبد) بدلا من أن يقال أنها « جددتها » .

لقد نسب البقاء والديمومة حتى الآن وبصورة مطلقة إلى فاعلية إنسانية ، إنما بطريقة غير مباشرة ، ويأتى البيت التاسع ليجلو هذه النسبة ويجعلها أكثر صراحة ومباشرة ، إذ أن الديمومة الآن تحدث نتيجة لفعل واشمة تعيد الوشم مرة بعد مرة، وتجدده . ومن جديد تخلق عملية زمنية ، لاحالة جامدة ، حركة ضمن سياق زمنى : إعادة خلق ، إعادة تشكيل وصياغة ، إعادة تأكيد لشىء كان من قبل وسيكون ، نتيجة لذلك ، دائماً وباستمرار . فالزمن لم يدمر ويمح ، رغم الفعل الذى إستهلت به القصيدة « عفت الديار » . وصورة الواشمة تجدد وشمها ونؤورها تشير إشارة باهرة إلى ما يقال هنا ، ذلك أن الوشم يتشكل فى حلقات ودوائر مغلقة ، ويتحرك كل شىء هذه الحركة ، حتى الزمن يتحرك حركة دائرية ، معيداً الخلق ، مجدداً، ومؤكداً من جديد .

الثنائية الأخيرة هى ثنائية الإنسان — الطبيعة الميتة : الإنسان يتساءل ويسأل لكن الطبيعة لا تجيب . الطبيعة خالدة أبدية « خوالد » ، وهى تعبر ، إنما بطريقة غامضة لا بلغة صريحة مفهومة . الإنسان يسأل بوضوح ، لكنه يحار فى كون

أسئلته ، ذات جدوى ، فى كونها ذات دلالة ومعنى أو عبثاً مطلقاً . ومن جديد نجد أنفسنا فى نقطة البدء ، لحظة يبدأ الإنسان بهجرة الديار والنأى عنها . لقد تحركنا حركة دائرة تامة ، لتنهى الآن أمام ثلاث ثنائيات : القرار — الرحيل ، الإخصاب — العقم ، النؤى (من خلق الإنسان) . الثمام (من خلق الطبيعة) . وطرفا الثنائية الأخيرة يهجران ، يتركان وراء الركب المبتعـد ، وهكذا تنتهى حركة الأطلال فى القصيدة .

٤ — ٣

وردت ، فيما سبق ، إشارات متعددة للسياق الزمنى للقصيدة ، للحركات — فى الزمن ، ولحركات — للزمن . وعلى هذا المستوى ، فإن أهم ملمح هو السياق الزمنى لحركة الأطلال بوصفها حركة متكاملة من حيث علاقتها بالقصيدة باعتبارها كلا متكاملا . زمن الأفعال جميعاً ، منذ الكلمة الأولى « عفت » وحتى نهاية حركة الأطلال هو الزمن الماضى ، باستثناء الفعلين « تأجل » فى البيت السابع ، « ويبين » فى البيت العاشر . ويحدث الفعل الأول فى سياق الكينونة معاً والتناغم بين الأمهات والأطفال (العين) موحياً ، فى إحتمال ، بأن وجود علاقات تناغمية بين الطرفين كان ، وسيبقى ، منبعاً للأمان المطلق والسلامة بالنسبة للأطفال والسلام الدائم بالنسبة لكلا الطرفين . أما الفعل الثانى فإنه يقع مجسداً لولع دائم إلا أن زمن الأفعال ليس أهم خصائصها ، بل أن العلاقات بين هذه الأزمنة هى مصدر الدلالة (والتأكيد على العلاقات أساس جذرى من أسس البنيوية بكل أنماطها) . يبدأ الشاعر بجملة خبرية تصور الحالة الحاضرة للديار ، ويمكن أن نسمى هذه اللحظة لحظة (B) ، وقد يكون الشاعر ، فى اللحظة (B) ، واقفاً فعلا على الأطلال . لكن السياق الزمنى ، فى البيت الرابع يشبح لهوهاً غامضاً : « رزقت » مرابيع النجوم . متى حدث هذا ؟ فى اللحظة (A) ؟ بالتأكيد لا ، فى اللحظة (B) مرة ثانية ؟ ، بالتأكيد لا . يمكن أن تسمى اللحظة الفعلية لسقوط المطر اللحظة (C) ، إلا أن علاقتها باللحظتين (A) و (B) صعبة التحديد — هل هى بين (A) و (B) ؟ قد تكون — يأتى البيت السادس ليصف نمو النباتات وولادة صغار الحيوان . وتتلو لحظته اللحظة (C) ويمكن أن تسمى (D) . ويستخدم

البيت السابع صيغة من صيغ الحضور ، ، هى صيغة إسم الفاعل ساكنة ، وفعـلا فى الزمن الحاضر ، هو تأجل ، ولا يبدو أن إستخدامها يتم بغرض تعميق تصاعد المشهد المصور وحسيته فقط . ويزيد البيت الثامن من كثافة السياق الزمنى وتشابكه وتعقيده ، إذ ترد الجملة « وجلا السيول » . متى تم ذلك ؟ يفترض أن هذه اللحظة الجديدة (E) تتلو اللحظة (D) . يبدأ البيت العاشر بالفعل « فوقفت » ، الذى يفرض سؤالا مهما : كيف ترتبط اللحظة الزمنية لهذا الفعل باللحظات الزمنية الأخرى ! إنها بالتأكيد لا تتلو (E) مباشرة ، بل تأتى بعد كل اللحظات الأخرى باستثناء لحظة البيت الثالث (B) بسنين أى أن الشاعر يعود إلى حيث بدأ . ويبدو أن الدائرة الآن قد إكتملت . إلا أن البيت الحادى عشر يأتى ليعيدنا إلى الوراء حيث اللحظة الماضية للبيت الأول (B) ، ثم يعيدنا إلى اللحظة التى كانت فيها القبيلة كلها معاً فى الديار ، أى لحظة (A) ، فى مرحلة ثانية من القصيدة ، فى البيت (٥٧) ، يبدو أن الشاعر يوجد فى اللحظة (X) فى زمن حاضر آخر جديد : بعيداً عن الأطلال ، وقد عاد إلى حيث كانت القبيلة كلها معاً وهو يخاطب نوار — وفى هذه اللحظة يعود إلى ماض بعيد ليروى قصصاً عن نبله ، ثم يتحرك إلى الأمام (زمنياً) عائداً إلى الحاضر ليصف القبيلة ، وستناقش هذه الإنكسارات والنقـلات المتعددة فى السياق الزمنى للقصيدة فى الفقرة التالية .

يتخلل حـركة الأطلال كلها ، ويتحرك عبر لحمتها ، عدد من الثنائيات الأساسية : الجفاف والجدب / النداوة والخصب ، السكون / الحركة ، الصمت / الصخب ، الظلام / النور ، التغطية والإخفاء / الجـلاء والكشف . وجميع هذه الثنائيات ثنائيات أساسية لا فى القصيدة وحدها بل فى الشعر الجاهلى بشكل عام ، وخصوصاً فى قصيدة التيار متعدد الأبعاد التى حددت فى مطلع هذه الدراسة

٤ — ٤

يجلو تحليل سياق القصيدة الزمنى ، بنسق علاقاته الانكسارية المتنقل من وحدة مشكلة إلى وحدة مشكلة أخرى ، خصيصة قد لا تدرك دلالاتها وأهميتها مباشرة ، إلا أنها قد تبرهن بعد تأمل عميق على كونها ذات أهمية قصوى . ذلك أن الشاعر ، فى لحظة الخلق والتكوين الشعرى ، ليس واقفاً فى الحقيقة على الأطلال ، بل أنه

على مسافة زمنية ما منها . وقد تمثل هذه المسافة فترة زمنية قصيرة ، أو مرحلة زمنية طويلة تقاس بالسنين . ويوحى وجودهذه المسافة بأن تجربة الأطلال لم تكن واقعية يكون فيها الشاعر واقفاً فعلا على الأطلال ، بل تجربة تخيلية (خيالية) إبداعية ، قد تكون إعادة خلق واستحضاراً لتجربة ماضيةشخصية ، لكنها قد تكون أيضاً فعل خلق تخيلياً صرفاً . ويفرض الاحتمال الأخير فوراً السؤال التالى : هل تحقق وحدة الأطلال وظيفة رمزية صرفاً ، بدلا من أن تكون تمثيلا لحدث وقع بالفعل وقام الشاعر بتسجيله ببساطة كما رآه ؟ لماذا إختار الشاعر هذا الخط المعنوى المعين ولماذا أضفى عليه هذه الخصائص بالذات ؟ كان الشاعر ، رغم أنه ينتج ضمن تراث من التقاليد الصارمة ، ما يزال يمتلك القدرة والقوة على إختيار حقل ما من الخصائص التى يتمتع بها كائن أو ذات معينة ، دون حقل آخر (٢١) . ولذلك فإن فعل الإختيار الذى قام به بذاته ، لا بد أن يمتلك دلالات خاصة . وأن كون الشعراء المختلفين يضفون على الأطلال خصائص مختلفة ، ويختار أحدهم أن يحكم تصوير ملمح معين أو ذات معينة بتفصيل وتدقيق بينما يمر على ملمح آخـــر مروراً لمحياً ، فيما يختار شاعر آخر التركيز على مجموعة أخرى من الصفات والملامح ، لحقيقة مهمة . هل تستخدم الخصائص المختارة فى القصيدة بوصفها تقنية تقليدية فقط لأن التراث الشعرى يطالب باستخدامها بهذه الطريقة ؟ أم أن هذه الخصائص المختارة ترتبط بنيوياً بالوحدات المكونة للقصيدةوتفرضها الرؤيا الجوهرية الأساسية للواقع التى تأتى القصيدة تجسيداً لها ؟ من أجل الإجابة على هذا السؤال ينبغى أن يتم تحليل متقص للتراث الشعرى كله . أما فيما يتعلق بالقصيدة — المفتاح موضع الدراسة ، فإن هذا الكاتب يطرح فرضية جوهرها أن خصائص وحدة الأطلال ليست إعتباطية أو مفروضة من قبل التقاليد التراثية (٢٢) ، بل أنها تمتلك قيمة رمزية لا تقل أهمية دورها الأساسى بالنسبة للتجربة ، أو المعنى أو المحتوى الكائن فى القصيدة ، عن أهمية أى وحدة أخرى . ويتضح هذا بجلاء فى وحدة الظباء والنعام والبقر الوحشى كما أظهرت الدراسة أعلاه ، فإن اللحظة الزمنية لهذه الوحدة تسبق من حيث ترتيبها التاريخى لحظة الاحتكاك البصرى الذى حدث (فى الواقع أو على صعيد تخيلى) بين الشاعر والديار ، إذ أن الديار فى اللحظة الأخيرة (الاحتكاك البصرى) كانت لها الخصائص المنسوبة إليها إبتداء

من البيت الثامن بعد أن جلت عنها السيول ، وسواء أكان الشاعر يعيد خلق تجربة غابرة (رؤية الديار بالية) أم يخلق مشهداً ما تخيلياً ، فإن من المستحيل عليه أن يكون قد عاين بصرياً ، أورأى أدلة تشير إلى ، تفجر الحياة فى صورة النبات والظباء والنعام والبقر الوحشى مع أطفالها ، فى لحظة الخلق الشعرى نفسها . وتمتلك هذه الخلخلة للزمن وتكسير مستوياته وهذا الخلق لواقع تخيلى صرف ، خصائصها البنيوية الدالة الخاصة بها . فهى من جهة أولى قد تعين على جلاء وجه شبه عميق ، على صعيد بنيوى ، بين مقومات القصيدة ومقومات الأسطورة لكنها ، على صعيد آخر مختلف ، يمكن أن تعاين على أنها تعكس دافعاً تكوينياً قد يكون لا واعياً لدى الشاعر لإضفاء الحياة والحيوية على مشهد الخراب واليباب — فالشاعر هنا لا يقدم صورة لفظية لمشهد قائم فى الواقع الخارجى ، ولا يحاكى « الواقع محاكاة دقيقة صادقة ، بل أنه ليخلق واقعاً طرياً كل الطراوة ومجرداً تجريداً مطلقاً ، ولذلك فإن ما يخلقه لا يمكن أن يكون إعتباطياً خالياً من الدلالة الإشارية . وفى الحق أن هذا الخلق كشف لرؤيا أكثر عمقاً وغوراً ، وأكثر جوهرية وأساسية من الرؤيا التى يوحى بها المستوى السطحى لوحدة الأطـلال كما تفسرها الدراسات التقـليدية .

— ٥ —

حاولت فقرة (٤ — ٢) أن تحدد ما أسمى هناك القيمة الدلالية (السمانتيكية) لوحدة الأطلال ، وكان ضرورياً أن يقدم التحليل المسهب الذى قدم لأسباب ذكرت فيما سبق لكن ثمة سبباً آخر دعا إلى الإسهاب ، وهو أن تحديد القيمة الدلالية لقصيدة ما يمثل الخطوة المهمة الأولى فى عملية مناقشة بنيتها . ولا يكفى على الإطلاق أن يترجم بيت من الشعر إلى صيغة تقرير نثرى لمعنى . وهنا قد يتعثر تطبيق التحليل البنيوى للأسطورة على الشعر ، لأن هذا التحليل ، كما يتجلى فى عمل ليفى — شتراوس يركز على الفكرة ، أو المضمون العارى المجرد ، أو « القصة » القائمة . فى القصيدة وأن القصة بحد ذاتها كافية فى الأسطورة لتحديد القيمة الدلالية وحزم العلاقات التى ستشكل أساس تفسير الأسطورة . إلا أنه — رغم أن كلا التحليلين : تحليل الأسطورة وتحليل القصيدة يهتمان بشكل أساسى بالقيمة الدلالية والعلاقات فى الأسطورة والقصيدة — فإن التحليل الأخير (للقصيدة) ينبغى أن يناقش عناصر

من القصيدة قد لا تكون أساسية فى تحليل الأسطورة . والقيمة الدلالية للقصيدة، والعلاقات الداخلية التفاعلية فيها لا تحمل وتنقل عن طريق القصة المروية فيها فقط ، بل عن طريق عناصر متعددة ومستويات متداخلة تنبع من البنية اللغوية المعينة التى التى تتجسد فيها القصيدة (٢٣) . وكما لوحظ من قبل فإن دور اللغة فى الشعر مختلف جوهرياً عن دورها فى الأسطورة . وقد أدرك ليفى — شتراوس نفسه هذا المحور الأساسى وعلق عليه أهمية كبيرة (٢٤) .

يمكن الآن تسجيل القيمة الدلالية وحزم العلاقات المميزة فى التحليل المقدم فيما سبق فى مخطط بسيط (مخطط I) . يبدو أن التقرير الجوهرى، أو المضمون الجوهرى ، لوحدة الأطلال يشغل نفسه بعملية التغير ، بحركة الزمن وتأثيره الجذرى فى الواقع . وسيصاغ هذا المضمون فى إطار عمودين يجلوان طبيعة التغير الضدية أوالمفارقية : التغير من حيث هو فاعلية موت (قوة موت) والتغير من حيث (قوة حياة) : التدمير والإخفاء — البناء وإعادة الخلق .

مخطط (I)

التغيــر	← التغيــر
القبيلة تهجر الديار (بحثاً عن الماء والكلأ)	الماء يجف
القبيلة تتجاوز الموت وتبقى	السيول تجلو عن التربة
التربة يباركها المطر	التربة عارية
النباتات تنمو	لا نباتات
الحيوانات ترد الأطلال	لا حيوانات
الحيوانات تنتج وتتكاثر	لا إنســان
الحيوانات آمنة سالمة ، تعيش فى تناغم وسلام مع أطفــالها	الطبيعة ميتة موتا أبديا ، ولا تجيب الإنسان الســائل
الزمن يتغيرمن حلال إلى حرام	الشــاعر تهجــره نوار
	غياب السعادة ، لا أطفال ، لا توالد
	لا خلق للحيــاة
	الزمن يتغير من حـرام إلى حـلال
الحيــاة	المــوت

يجلو المخطط (I) (التغير — الحياة / التغير — الموت) تصور الشاعر الأساسى للزمن ، وهو فى الجوهر، والنهاية تصور للحياة والموت . فالتغير تجسيد جلى لثنائية ضــدية :

فهو القوة الموسمية التى تدمر وتبتر ، لكنه فى الوقت نفسه القوة التى تخلق وتجدد الحياة . والحياة والموت يتزامنان (يوجدان وجوداً متزامناً فى المكان) فى حركة الزمن وحركة الإنسان إذ يهجر الأرض التى جفت وماتت ، بحثاً عن أرض جديدة تهب الماء والمرعى والقوت . ولا يقوم الإنسان بأى جهد لجعل الأرض تمنح ما لا تخلقه الدورة الموسمية ذاتها فى التربة ، فالزراعة ونمط الحياة للزراعية المستقرة غائبان غياباً مطلقاً . وتفعل الثنائية الضدية المشار إليها على أكثر من مستوى : (١) الإنسان / الطبيعة (٢) الإنسان / الحيوان (٣) الإنسان (ذكر) / الإنسان (أنثى) . ويمثل التغير والدورة الموسمية ثنائية ضدية لكل من هذه العناصر إفرادياً ومن حيث هى أطراف فى وحدات ثنائية أيضاً .

هكذا يمثل الوجود المتزامن للحياة والموت الرؤيا الأساسية لهذه الوحدة المكونة من وحدات القصيدة ، على الأقل . إلا أن هــذه ليست هى الرؤيا الكلية للوحدة ؛ ذلك أن كلا من الإنسان والحيوان يبرزان فى ضوء يوحى بأنهما يلعبان دوراً توسطياً (mediation) بين الحياة والموت . ولا ينفى هذا التوسط الموت من حيث هو الحقيقة النهائية ، بل يحاول أن يؤكد إستمرارية الحياة : بالنسبة للإنسان بتقسيم الزمن إلى حلال وحرام وبالبحث المستمر عن مصادر جديدة للماء والمرعى والقوت ، وبالنسبة للحيوان بالبحث وبنتاج الصغار . وإنه لعلى درجة من الأهمية أن تكتنه القصيدة كلها من أجل أن يكتشف ما إذا كانت هذه الرؤيا للزمن ، للواقع ، للموت والحياة رؤياالقصيدة الجوهرية من حيث هى كل متكامل وبنية تعنى ، أو لم تكن .

— ٦

حين يطبق المنهج هنا فى التحليل على القصيدة كلها ، فإنه يجـلو العملية التى تفصح بها القصيدة من ذاتها وتتكون ، ويمكننا من أن نرى أن القصيدة تنمو وتتقدم عبر الثنائيات الضدية واللفظية التى تنشر خلال نسيجها كله (كما ستؤكد

الدراسة المفصلة لشريحة الحيوان فى القصيدة القسم الثانى من هذا البحث) . وهذا المبدأ يصف نمو القصيدة فى كل وحدة مشكلة من وحداتها. إلا أن سؤالا جوهرياً يفرض نفسه حين يتقرر هذا المبدأ : هل تشكل العملية الموصوفة هنا جوهر نمو القصيدة من حيث هى بنية متكاملة كلية ! بكلمات أخرى ، هل ترتبط الوحدات المشكلة واحدتها بالأخريات ارتباطاً ضدياً ، أى بوصفها ثنائيات ضدية تتفاعل ، حين تشكل وحدات مكونة إجمالية (٢٥) ، بمصطلح كلود ليڤى – شتراوس ، بالطريقة نفسها التى ترتبط بها الوحدات الإبتدائية الجزئية (٢٦) التى تؤلف ضد هذه الوحدت المشكلة ذاتها ؟

يبدو ضرورياً هنا أن تقدم صيغة عامة تنبع من دراسة الـ ١٥٠ قصيدة المشار إليها فى فقرة سابقة . لقد أظهرت الدراسة الأولية أنه من الممكن أن يقترح أن القصيدة متعددة الشرائح يمكن أن تقوم على إحدى الطريقتين التاليتين من التفاعل بين شرائحها المشكلة :

١– يمكن أن ترتبط الشرائح ارتباط ثنائيات ضدية خلال القصيدة كلها (وهذه خصيصة من خصائص النمط (ت م أ) .

٢ – يمكن أن ترتبط الشرائح ارتباط بنى مفتوحة ، متوازية هى فى جوهرها ذات طبيعة تكرارية ، لا لغوياً ، وإنما على مستوى العلاقات التى تتألف منها الشرائح ، وهكذا تمتلك البنى المفتوحة الخصائص ذاتها ، ويصبح تأثير الشريحة المفردة تأثيراً تكثيفياً وتعميقياً لدرجة الحدة التى تمتلكها الرؤيا الأساسية فى القصيدة ، وعلى مستوى أعمق ، يصبح تأثير الشريحة المفردة – وذلك أكثر أهمية – تأثيراً يؤكد « كونية التجربة » الأساسية فى القصيدة . وهذه خصيصة النمط (ب م ش) من النمط (ت و ب) .

فى النمط (ت م أ) قد تمتلك أطراف الثنائيات الضدية وظيفة توسطية ، أو قد تؤكد إمكانية تجاوز الموت والتسامى عنه ، دون نفيه . أما فى النمط (ت و ب) من (ب م ش) فإن الرؤيا ذاتها وحيدة البعد إلا أن كونية التجربة قد تعيد إلى القصيدة درجة ما من التوازن وتؤدى إلى تفريغ جزئى للتوتر . فى القصيدة –

المفتاح (وهى من النمط ت م ب) ، ترتبط الوحدات المشكلة بالطريقة (١) أى بوصفها أطرافاً فى ثنائيات ضدية ، كما سيضح فى الفقرة ٧ – ١ .

٧ –

سيكون مجدياً ، فى هذه المرحلة من تطور الدراسة ، أن يوجه شىء من الاهتمام إلى ظاهرة على درجة قصوى من الأهمية أشير إليها بإيجاز أثناء تحليل وحدة الأطلال ، هى وفرة المزدوجات والثنائيات الضدية (المزدوجات ثنائيات لفظية العلاقة بين طرفيها ليست علاقة ضدية) على مستوى البنية اللغوية السطحية الصرف للقصيدة . وسأعزل الآن هـذه الثنائيات بنوعيها (ثم أناقش دلالتها البنوية فى فقرة تالية) ، وأرتبها فى جدول تشير الأرقام الواقعة إلى يسار الصفحة فيه إلى رقم البيت الذى ترد فيه الثنائية :

١ – محلها ومقامها (١) .

٢ – حلالها وحرامها (٣) .

٣ – جودها ورهامها (٤) .

٤ – سارية وغاد مدجن (٥) .

٥ – ظباؤها ونعامها (٦) .

٦ – نؤيها وثمامها (١١) .

٧ – أسبابها ورمامها (١٦) .

٨ – واصل خلة صرامها (٢٠) .

٩ – صلبها وسنامها (٢٢) .

١٠ – عصيانها ووحامها (١٦) .

١١ – نجح صريمة إبرامها (٢٩) .

١٢ – سومها وسهامها (٣٠) .

١٣ – قدمها . . . عرضت (٣٣) .

١٤ – مصرع غابة وقيامها (٣٥) .

١٥ — إرضاعها وفطامها (٤٦) .

١٦ — الأنيس سقامها (٤٧) .

١٧ — خلفها وأمامها (٤٨) .

١٨ — حدها وثمامها (٥٠) .

١٩ — وصال . . . جذامها (٥٥) .

٢٠ — لهوها وندامها (٥٧) .

٢١ — ترجى نوافلها ويخشى ذامها (٧٠) .

٢٢ — نوافلها . . . ذامها (٧٠) .

٢٣ — أنكرت باطلها وبؤت بحقها (٧٢) .

٢٤ — عاقر أو مطفل (٧٤) .

٢٥ — يعطى . . . حقها ومغذمر لحقوقها (٧٩) .

٢٦ — سنة وإمامها (٨١) .

٢٧ — كهلها وغلامها (٨٣) .

يجلو هذا الجدول طغيان الثنائيات الضدية عبر القصيدة . وبالإضافة إليها ، فإن ثمة مزدوجات لا تشكل ثنائيات ضدية (٢٧) لكنها مهمة أيضاً على الأقل لأنها تسهم فى نمو القصيدة وخلق نسيج لغوى يتشكل فى سياق هذه الرؤيا للواقع بوصفه كينونة ذات وجهين تتخللها جدلية (ديكالكتيكية) ذات طغيان مطلق . هل تفرض هذه الثنائيات إعتبارات شكلية مجردة كالوزن والقافية ! إننى لأميل إلى رفض هـذا التفسير لسببين : (١) أن هذه الظاهرة (الحـركة ضمن الثنائيات الضدية) تنبع من لباب بنية التجربة المتجسدة فى القصيدة نفسها ، ولذلك فإن من الطبيعى أن تطغى الثنائيات الضدية على المستوى السطحى للبنية ، (٢) أن الثنائيات الضدية والمزدوجات مقومات أساسية فى الشعر الجاهلى كله ، كما أظهر فى دراسات أخرى لبنية هـذا الشعر ، بينها دراسة متقصية لمعلقة إمرىء القيس أشير إليها فى الهامش الأول من هذه الدراسة . وهكذا فإن من المحتمل أن تكون الصيغة المشهورة « خليلى » « يا صاحبى » وما شابهها من مزدوجات

(قفا ، أبلغا) تعبيراً لغوياً مباشراً وصريحاً عن رؤيا الواقع من خلال الثنائيات الضدية والعملية الجدلية . ومن الشيق أن الثنائيات والمزدوجات خصيصة من الشعر الشفهى فى تراث أمم أخرى ، كما أظهرت الدراسات النابعة من منهج ميلمان بارى وألبرت ب. لورد فى تحليل الشعر الشفهى . إلا أن هـذه النقطة تستحق معالجة مستقلة ولن تتقصى هنا .

يمكن إظهار كون علاقة المزدوجات والثنائيات الضدية ببنية التجربة المتجسدة فى القصيدة — المفتاح علاقة دالة بنيوياً بتحليل توزيع الثنائيات ، وفرتها وقلتها ، فى كل وحدة مكونة إجمالية وبمحاولة تفسير هذا التوزيع . ويجلو مثل هـذا التحليل حقيقة مهمة هى أن الثنائيات الضدية تبلغ أكبر حد من ورودها فى ، الوحدات التى تصور حركة فى سياق الزمن لأشكال الحياة تصارع من أجل تأكيد الحياة فى لجة الموت ، أى حيث تكون الضدية خصيصة جوهرية من خصائص الموقف الوجودى نفسه . ويظهر هذا بوضوح فى الوحدات : الأطلال ، حمار الوحش وأنثاه ، البقرة الوحشية وولدها (الثنائيات ١ — ٩٥ — ١٧) . والثنائيات الضدية أقل عدداً فى الوحدات التى يطغى عليها كلياً ، أو تقريباً بصورة كلية ، التناغم ونبض الحياة ودوافعها مثل توحيد الشاعر لهويته بهوية القبيلة ، ولقيمة وأسلوب حياته بقيمها وأسلوب حياتها ، ومثل رحلة نوار مع قبيلتها ، ومثل مشهد توالد الحيوانات فى الأطلال وعيشها الآمن المتناغم مع أولادها ، وفى الواقع أن الثنائيات الضدية تختفى تقريباً من المستوى السطحى للبنية فى الأولى من هـذه الوحدات (الشاعر — القبيلة) ولا تبرز إلا حين يشير الشاعر إلى الخصائص الضدية لقائد القبيلة وإلى الحفاظ على الحياة ومواجهة الموت وتأكيد الاستمرارية والديمومة (٢٤ — ٢٧) .

٧ — ١

يدفع الحمار أنثاه الحامل وهو معضض مسحج ، وهى لا تود أن تنطلق معه « رابه عصيانها ووحامها » . لماذا تمتنع ! لقد اشتهته لحظة الوحام من أجل الخلق والفرح ، لكنها ، فور تمثل الخلق حقيقة ، فور النوال ، ترفضه . والنص لا يفرق بين زمنى الوحام والعصيان ، بل أنه يجعل تزامنهما والتحامهما على أحده حين ياتى بالوحام بعد العصيان ، مع أنه ، رياضياً ، سابق له . ذلك لأن الزمن الرياضى لا قيمة له فى سياق الوعى المتوتر بضدية الحياة والطبيعة : الشهوة والرفض متواكبان فى الذات كل آن ، ينبع واحدهما من الآخر ويصب فيه ، والعصيان ، بعد حين ، يختفى لتتسرب منه الشهوة . أو أن العصيان يصبح تجسيداً للرغبة فى خلق الحياة : الأتان تعصاه لأنها ، فى إحتمال ، تريد أن تستقر وتنتظر لحظة الولادة بأمان فى مكان تعرفه ، لكنها لا تمنح هذه النعمة : ان الخالق ، الباذر بذرة الحياة ، يصر على دفعها نجاة من خطر يدركه ، أو حرصاً على أنثى نالها ، لعل الخطر خطر الآخرين ، الحمر التى قد تنال أنثاه أو تقضى على وليده قبل أن تكتمل الحياة ، فى تجربته الأولى فى خلق الحياة ونوال الأنثى . ولكن طريقه إلى الأمان والحياة ليس وادعاً هانئاً ، لا زمنياً ولا مكانياً ، بل هو مغامرة من أجل الوصول . هنا لا تبرز صور الخضرة والماء ، واختفاؤها ذو دلالة غنية (لماذا تختفى الصور التى ظلت تنبثق عبر القصيدة فيما مضى ، إن لم يكن من أجل إبلاغ التجربة ذروة كثافتها ؟). طريق الحمار والأتان « بأحزة الثلبوت » وهى مليئة بالخوف ، فثمة اعلام تعنى أن الطريق مطروقة من قبل البشر — الصيادين ، الخطر يتهدد رحلتهما نحو الحيـــاة والخلق . والزمن ؟ جمادى ستة تمر ، وهما صائمان ولا ماء ، أم أن الصيام عن شىء آخر ؟ تتقبل الأتان صواب رأى الحمار فى محاولة للنجاة باتجاه الحياة ، وتقبلها يأتى فى سياق الموت المهدد : ذلك تأكيد لخط التجربة وبنيتها الأساسية ، إذ ترفض تقبل الفكرة فى البدء ثم تستجيب ، وسط سياق الفناء ، لفكرة البحث عن الحياة . الرغبة فى الحياة تؤكد ذاتها وسط الموت ، وسط طول الصيام والجوع والركض فى القفار الغليظة ، ويأتى رفض الاستسلام للموت . الصيغة تؤكد ذلك :

(٧—١ ، ٢) فقرة أضيفت إلى النص المترجم من دراسة بالعربية سابقة على النص المكتوب بالانكليزية

« حتى إذا سلخا جمادى ستة . . . رجعا بأمرهما إلى ذى مرة » ثم التأكيد لكون الرغبة فى الحياة ورفض الاستسلام الشرط الأساسى لاستمرارهما : « ونجح صريمة إبرامها » . العزيمة تأتى وسط الموت ، وفى إدراك عميق لكون الرغبة فى الحياة شرطاً لاستمرارها ، حتى وسط الفناء ، تنبئنا القصيدة ، مبكرة ، بحركة ريشة سريعة تكشف الآتى ، أن الحياة ستنتصر . « ونجح صريمة أبرامها » تكشف الإصرار الإنسانى الأساسى ، وسط الأطلال ، والموت ، والإنهاك ، على تأكيد الحيوية ، والخصب ، والحياة . أهذا إنسحاب على ارتحال الحيوان من تحسس الشاعر العميق لدلالات إرتحال الإنسان — القبيلة من أجل تأكيد البقاء ! لقد حدث ذلك فى معرض الأطلال ، وها هو يحدث فى سياق الحمار والأتان هنا . وتأكيداً لروعة الرغبة والتماعها وسط الموت لا ينتهى فصل الموت والجفاف والقسوة ، بل يستمر تفصيل صورة الصعوبة والإنهاك ، ليزيد فى أضاءة عظمة الرفض :

ورمى دوابرها السـقا ، وتهيجت ريح المصايف سـومها وسهامها

الرغبة ، بحد ذاتها ، لا تنهى شرط الموت ، فهى لا تكفى للانتصار عليه . لكنها إذ تأتى فى وسطه تبدأ بفرض الحياة عليه . إنما يتتابع اللهيب والصعوبة ومرور الحياة خلالهما ، وتأتى صورة النار الملتهبة بكل ما فى النار من رمزية وواقع الشظى والحر وقسوة الركض ، ورمز الاستهداء النهائى إلى منابع الخير ، والنار يشب ضرامها لهداية المتعبين اليائسين إلى مرابع الهناءة والنجاة : الخصب وسط الموت من جديد فى تركيز ومتابعة لصورة النار ، فى بيت آخر يضيف الشاعر فيه إلى النار خصيصة تكشف كونها رمز حياة : « نار ساطع أسنامها » .

يتابع الحمار والأتان الركض فى سياق الجفاف والإنهاك الذى تلتمع فيه أضواء الخصب والراحة . ويتأكد ذلك : فجأة تنبعث صور الحياة ، دون فاصل زمنى . يصلان عرض السرى . ثمة نبع يشقان الأشجار والقصب إليه فى رغبة مستمرة ، قصب كثيف ، قصب بعضه فوق بعض ، تتألق الحياة : لكن النص لا يستسلم لصورة الخصب ، بل تتخلل بنية الصورة ، فكراً ولغة ، هواجس تأتى برسيس الموت .

العين محفوفة بالشجر ، الغياب هاجس موت ، وهى مظللة بالغياب : غابة ،

صورة وصوتاً تحمل التّهديد ، ثم إبراز لفظة مصرع ، القصب مصرع وقائم ، مصرع مم ؟ من طرق الناس له ؟ ثم الكثافة الرهيبة فى إختيار لفظة مصرع : المشحونة ، بأصداء الموت . فى هذا الحضور الدائم للحياة فى الموت ، فى هذا المزج الرائع للنقيضين ، يبلغ التعبير ذروة من الكثافة والتوتر ، وتستوى رؤيا النص كاملة . فجأة يترك حديث الحمار والأتان فالمهم ليس سرد قصة ، بل أن تطرح شريحة من الحياة أمامنا تكشف إلتحام الموت بالحياة ، الجفاف بالخصب ، الحيوية بالإنهاك ، النقيض بالنقيض ، وصورة الأتان والحمار حيث يتركهما النص تجسد ذلك أروع تجسيد ، لذلك تقفل الحكاية ، وينتقل النص إلى مستوى آخر من مستويات التجربة .

٧ — ٢

ينتقل النص إلى تجربة أخرى ، تحمل فى بنيتها الجذور والعلاقات ذاتها ، تتألف الشريحة التالية ، بنائياً ، من « وحشية مسبوعة » . مباشرة تدخل فى سياق الموت ، فور تقديم البقرة . السبع إفترس ولدها . والموت هنا يأتى نتيجة للتخلى والخذلان واتباع الأنثى للذكر : البقرة خذلت وهادية الصوار قوامها . ضيعت ولدها الغرير . ومرت إلى عرض الشقائق ، وصوتها يبحر فى الأمداء ، صوت وله ، حان ، مفجوع : عبثية كاملة تغرق المشهد كله .

البقرة لا تعرف أن ولدها مات والتهمته الذئاب . تمضى تبحث عنه وفى القلب أمل ملوع . لكننا ، نحن المشاهدين ، نحس العبثية الكاملة ولا نعيش تفتح الأمل فقد إنكشف لنا أن الولد قد إفترس . لقد ضرب الموت ضربته ، والبقرة تحيا لحظة البحث فى جو من الموت واليأس الكامل ، إنها تتحرك فى إطار من الموت .

والزمن هنا يتخلل تركيب الصور كلها : زمن الموت المتطاول الكثيف يمر على الأشلاء بين إفتراس السبع وإلتهام الذئاب ، زمن الحنين والندب ، بين عرض الشقائق ، والزمن هنا ، فى الوقت نفسه ، زمن يواكب ، دون أى فاصل ، زمن اللوحة السابقة حيث الخصب الذى وصل إليه الحمار وأتانه ، والهجس المنبىء بمصرع ، هكذا يتواكب زمن الخصب والموت ، ويتحد النقيضان فى عالم القصيدة (دون أن يكون فى ذلك تناقض أو تفكك فى تركيب التجربة) .

ثمة وجه آخر لبروز الموت فى سياق الخصب والأمان . البقرة تذهب وراء هادى القطيع الذى يجد المرعى فتنطلق هى إليه . ذلك بالذات هو ما يؤدى إلى إفتراس السبع لولدها ، إذ غفلت عنه والموت متربص ، وإذا ضرب الموت والحياة على غفلة أصاب . الخصب والكلأ يشكلان سياق الموت هنا ، وهنا تتحقق نبوءة الموت التى هجست بها كلمة مصرع ، والخفاء والمجهول اللذان يحيطان بعين الخصب فى نهاية اللوحة السابقة . الحمار والأتان يصلان الخصب المحفوف بالخفاء ، ويتركهما النص هناك ، لكن الوعى الحاد لوجود الموت فى الحياة يندفع فى تصور حى آخر فى موضع الخصب ، وإغفال الحياة للموت الحاضر ، واستغراقها فى متعة الكلأ والأمان ، ثم الإنقضاض الرهيب للموت لحظة الإغفال . الشريحتان ، ترتبطان بعمق على هذا الصعيد الوجودى ، صعيد الجدلية الدائمة بين الحياة والموت . يخلق إحساساً مبهماً بنذير شؤم ، وفور تقديم لوحة جديدة يفاجىء الموت الكامل ، ثم يتأكد حس الموت وتنمو صورته فى تقص دقيق لجو الفناء والأسى والندب . نغم القصيدة ذاته يتغير ، من إيقاع التراكض والمطاردة وحيوية الحركة ، من من المرور على أحزة الثلبوت وقفر المراقب ، وحركة الريح والنار ، وعرض السرى ، وشق اليراع ، إلى سجو الموت بين عرض الشقائق ، ولا حركية الأفعال والصفات : خذلت ، مسبوعة ، ضيعت ، شلو ، معفر ، كواسب . الصفات هنا صفات عوالم منتهية فى تشكلها فى زمن تحقق ، لا أفعال من الحـركة . تحل الصفات محل الأفعال الحركية التى غمرت اللوحة الماضية :

« ورمى دوابرها السـفا وتهيجت   ريح المصايف سـومها وسهامها
فتنازعا سـبطا يطـير ظلاله   كدخـان مشـعلة يشب ضرامها

هنا حركية تمتلىء بزخم الحيوية ، لكن ينبغى أن نلاحظ الفرق بين حركية « فتنازعا سبطاً » وبين « تنازع شلوه » ، وحقيقة تغـير حركة البحر الكامل تغيراً جذرياً بين اللوحتين : فى مقطع الجرى الحاد للحمار والأتان يستعمل الكامل بحركية وعنف ، فتفعيلة (متفاعلن) تسود هذا المقطع . فى الأبيات الأربعة من « رجعا بامرهما » إلى « فمضى وقدمها » تقع متفاعلن — مستفعلن — ست مرات فقط ، بينما يستغل حركية البحر إلى حد أقصى (حيث تقع مستفعلن

فإنها جزء من الصورة ضرورى : أسنامها ريح المصايف ، فى مقابل ذلك تقع (متفاعلن – مستفعلن) فى الأبيات الأربعة التى تصور جو الموت من « أفتلك أم » إلى « باتت وأسبل » عشر مرات ، بالإضافة إلى (متفعلن) . لكن تغير الإيقاع يصبح أكثر دلالة على الحركية – الحياة ، والسكونية – الموت ، حين نلاحظ أن (مستفعلن) تقع فى التعابير التى تصور وجودالبقرة فى حالتها الكيانية المرسومة : وسط الموت والفجيعة . لنقرأ بأناة :

فتـــلك ! أم وحشـــية مســـبوعة

خنســـاء ضـــيعت الغـــرير .... عـــــرض الشـــقائق

لمعفـــر فهـــد ، تنازع شلوه غـــبس كواســـــب ....

صـــادفن منهـــا غرة فأصبنها إن المنـــايا لا تطيش سهـــامها

تلفت النظر هنا بشكل خاص السكونية التامة التى تعكسها (مستفعلن) فى وقوع البقرة فى سياق الموت الحاضر غافلة عن وليدها ، وفى تغير اللهجـــة الشـــعرية إلى تقرير يعمم من الموقف الشعرى علىالتجربة الوجودية عامة . السكونية فى « إن المنايا لا تطيش » تعيش على مستوى التقرير ذى الصيغة الدائمة والطبيعة النهائية الذى تعيش عليه التجربة الشعرية .

البقرة ، إذن ، فى سياق ينطرح الموت فيه على كل شىء ، ويتجمد الزمن وتجمد الزمن يتأكد فى طريقة بناء صورة البقرة المسبوعة ، فى إعطاء حس النهاية قبل البداية . إن الزمن ليس رياضياً ، ليس زمن الحكاية ، فالنص لا يصور البقرة وقدتخلفت أولا ، ثم وقد قتل ولدها وتنازع شلوه الذئاب ، ثم حنينها عرض الشقائق . إنه يبدأ من زمن النهاية ، وجودها الآن ، ويطرح الزمن الباقى كله على صعيد زمن النهاية نفسه ، يبلغ ذلك ذروته فى فرض زمن على الشريحة ذاتها التى تقف عليها البقرة المسبوعة الآن ، رغم كون زمن الحدث سابقاً لزمن هذه الشريحة : « صادفن منها غرة فأصبنها » . لكننا نعرف أن السباع قتلت ولد البقرة دون أن يخبرنا بذلك هذا الشطر .

ويبدو أن النص يستسلم لحكم الموت وحتميته . لكن الحياة تنتفض من جديد فجأة . الموت يأخذ شيئاً منا ، لكننا نرفض أن نعطيه كل شىء باستســلام . يتجسد ذلك فى البقرة نفسها . إن ملحمتها لا تنتهى .

« باتت ، واسبل واكف من ديمة »

من جديد يأتى المطر : رمز الخصب والحيـــاة . ينفجر لحظة الموت ، تماماً كما إنفجر فى سياق الأطلال ، وسياق الأتان والحمار . يتحول المطر ، رمز الخصب والحيوية الذى ينبثق فجأة حين يسود الموت ، إلى متخلل جذرى (motif) على صعيد بنية القصيدة ، ووعى الشـــاعر الجاهلى . بتأكد المطر رمزاً له هـــذه الطبيعـــة فى أنه لا يقـــدم بوصفه قـــوة مدمرة بل يأتى مســـبلا من ديمة ، ويأتى « يروى الخمائل » دائماً تسجامة . الحركة الهادئة الناعمة فى « تسجام » مكون جوهرى من مكونات الصورة ، والخمائل ، ويروى ، ونعومة المشهد ودفئه ، كل ذلك يمنح البقرة سياقاً جديداً للحياة . لكن النقيضين يجتمعان من جديد : المطر الذى يروى الخمائل يدفع البقرة إلى الإحتماء . وأين ؟ فى قعر الجفاف والموت ، يصبح الموت ذاته ، هنا ، كنف حماية ، موت وجه للحياة مصدر حماية لوجه آخر ، فهى « تجتاف أصلا قالصاً متنبذاً » قائماً فى أصل كثيب رمل . الرمل – الجفاف ، والمطر – الخصب ، يلتقيان فى جدلية تشكل سياق حياة البقرة التى تعيش فى ظلمة « ليلة النجوم غمامها » . هنا يحتجب الضوء الذى برز من قبل فى سياق الأطلال والجدب . لكن إحتجاب الضوء يأتى من إتحاد مع النقيض : الغمام – الحياة يحجب الضوء – الإهتداء إلى الحيـــاة ، فيوقفنا فى ظلمة الموت . هذه الحركة بذاتها نقيض لما سبق من كون الموت – الأصل القالص – حماية الحياة . – حركة الجدل دائمة : الحياة – فى الموت ، الموت – فى الحياة إتحاد كامل ، ولحظة توتر دائمة . وهذا التوتر ينبثق ولا يتطور ينبثق بفجائية مذهلة ، لأنه حاضر حضوراً أزلياً فى وجدان الشاعر .

وكما تنبثق الظلمة فجأة ، كذلك ينبثق الضوء فجأة ، لا يستسلم النص للظلمة . ويأتى البيت التالى فوراً :

« وتضىء فى وجه الظـــلام منيرة » .

من أين يأتى الضوء ؟ . إن النص ، ضد نظام الطبيعة وضد توقعاتنا ، يفرض انبثاق الضوء فى سياق الظلمة . لكنه لا يفعل ذلك دون هسيس سابق بمجىء الضوء .

إن وجود النجوم، فى البيت السابق، خلف الغمام، يعلن إمكانية ميلاد الضوء بعد زمن ، ويجعل الأمر يأتى دون لامعقولية مفاجئة . وإضاءة البقرة الآن ترتبط فى بنية القصيدة بعالم من الجمال والنظام والإنتصار : عالم البحر وصيد الجمان والفوز بالدرر ونظمها . ثمة إذن هجس بالفوز يأتى دون بناء منطقى ، أو تصريحات لاشعرية ، أو إنتقالات إعتباطية . إن البقرة ، بعد حس الموت والظلمة ، تضىء فى وجه الظلام « كجمانة البحرى سل نظامها » ، التعاكس المفاجىء بين النور والظلمة ، الضوء وسط الظلام ، فى وجهه ، يؤكدان سياق تجربة القصيدة .

وينحسر الظلام ، فتتحقق نبوءة الصورة السابقة التى هجست بالنور . وتروح البقرة مندفعة خارجة من سياق الموت . إنها تنطلق تطلب الحياة . هكذا ترفض تقبل الموت — على أنه النهاية المطلقة والحقيقة الوحيدة ، وتظل ، فى وسطه ، تبحث عن الحياة : تماماً كما تفعل القبيلة فى هجرتها المرابع بحثاً عن مرابع جديدة . لكن الإنطلاق وراء الحياة لا يشكل الحل النهائى للمعضلة البشرية ، ولا الصورة النهائية للوضع الإنسانى ، فالبقرة لا تخرج إلى الحياة وتنتهى حكايتها .

إن النص يلتقط وضعها النفسى فى لحظة أزمة تأتى فور هذا الخروج ، فى واحدة من أروع الصور وأكثرها غموضاً وإيحائية . البقرة هنا نعله ، تجزع ، متحيرة قرب غدران تصل إليها ، غدران تجسد ، عامة ، صورة الحياة والخصب والنجاة . لكن البقرة وسط الحياة ما تزال تعيش حس الموت ، وتعيشه سبعة أيام كاملة بلياليها . إنها تحار من أجل شىء لا يفصح عنه . ترى أما تزال تتوقع أن يصل ولدها أى لحظة ، ليعيش النعيم معها ، بعد أن كانت تركته لتتمتع بالنعيم وحدها ؟ يبدو أن ذلك هو نبع حيرتها وجزعها . هنا تنعكس الحركة السابقة : حين نزل الموت . التجأت إلى ملجأ ، ولم يذكر أى شىء عن قلقها وإنتظارها لولدها لأن المعركة معركة بقاء لها لأنها تعيش فى سياق الموت لكن فور دخولها سياق الحياة ، يكشف الجزع والحيرة فى أعماقها . بعد أن عاشت تجربة الحياة فى الموت تعيش الآن تجربة الموت فى الحياة : الضدية الأزلية للوضع الإنسانى ، الضدية، الحادة المتوترة . يتأكد ذلك فى حلول اليأس فى نفسها بعد أيام الحيرة . ويجف ضرعها

لأنها لم تعد تمنح الحياة منه لولدها . ويستقر القلق الغامض الذى لم يبرره النص (وهل قلق الحياة فى وسط الموت بحاجة إلى تبرير ؟) فى سكونية مفاجئة تجسد الجفاف والموت . والجفاف يأتى وسط سياق النعيم : عند الغدير ، بل الغدران ، والخصب . هكذا يتواكب النقيضان ويتزامنان . وتفصح كل كلمة فى هذا المشهد عن حدة الإدراك لضدية الوجود . حين يأتى اليأس ، يأتى مع الجفاف الذى يحل فى الضرع لأنه توقف عن منح الحياة . لكن منح الحياة ذاته كاد يكون نبعاً للفناء ، فى رؤيا النص ، لو أنه كان قد إستمر . لذلك تأتى لفظة «يبله» فى التعبير : « لم يبله إرضاعها وفطامها » . فى هذا التعبير ، تتشابك عناصر الحياة والموت فى الضدية بين الارضاع والفطام اللذين يبرزان هنا وجهين لحركة واحدة .

فى وسط الأمان ، إذن ، وعند الغدران ، يحل حس الموت والرعب . وتتطور هذه الحركة فلا يظل الموت سياقاً لتجربة ماضية هى موت الولد ، وإنما يتسرب فجأة ليتهدد حياة البقرة ذاتها . إنها تسمع رز الانيس : الصياد . وفى لفظة الأنيس تتفجر التضادات الرائعة : الأنيس مشتقة من الأنس لمن ؟ لما هى ، وهو الذى يأتى لينتزع حياتها ! إنه يأتيها بالموت . لماذا يسمى أنيساً هنا ؟ ويرن صدى كلمة الأنيس فى أول القصيدة ، وصدى الموت فى الأطلال . لقد سمى إنيساً لسبب ينبع من البنية الاساسية للتجربة : زخم الحياة والموت ، النقيض والنقيض وتكثفهما ، فى لحظة واحدة ، بل فى ذات واحدة وفى لفظة واحدة ويتأكد الوعى الحاد لهذه الحقيقة . فى كثافة العبارة : « والأنيس سقامها » .

وتتفجر الصورة ويبلغ حضور الموت أوج حدته فتعدو ، تعدو « كلا الفرجين تحسب أنه مولى المخافة ، خلفها وأمامها » ، الموت فى كل مكان، ولا مأمن فى أى إتجاه ، يتحول الظرف — الإتجاه، بتجريديته، إلى مكان حسى ، موجود وجوداً مهدداً مرعباً . الأمام ، والخلف لا يستعملان ظرفين ، بل مكانين ينتصب فيهما الموت ، بقعتين تزخمان الحياة بالرعب . وهما ليسا بعيدين : إنهما الفرجان اللذان تعيش فيهما البقرة . وتنهمر الضدية من كلمة الفرجين : الفرج منفتح فى الأرض، موضع خروج ودخول ، لكنه ، هنا ، منبع للموت والفناء : إنه موضع دخول فقط ، دخول للبقرة فى الموت ، ودخول للموت على البقرة . ولا منقذ ، الموت حضور أزلى شامل كلى . ومتى يفاجىء ؟ فى سياق الخصب والحياة والأمان .

وتغيب من سياق الخصب والبقرة فيه أى إشارة إلى أنها تمتعت به . ليس ثمة ذكر لأكلها وشربها : تقضى سبعة أيام بلياليها متحيرة جزعة . هكذا تنجو من سياق الموت لتصل سياق الحيـــاة ، لكنها لا تنعم فيه ، ثم تقع فى سياق الموت من جـــديد .

ودون تصوير للصراع ، دون حديث عن الرمى والإخفاق ، يأتى البيت التالى مختصراً المعركة بل متجاوزاً إياها . ذلك لأن بناء التجربة لا يرتبط بتتبع كل تفصيل ممكن ، بل باختيار للتفاصيل والجزئيات التى تتحد فى بنية التجـــربة الأساسية وتشكل خيطاً فيها يضيف إلى تعقدها وغناها . ذلك يضىء بعداً جديداً فى طبيعة التقنية الشعرية عند الشاعر الجاهلى – لبيـــد هنا . البيت التالى يقول :

« حتى إذا يئس الرمـــاة وأرسلوا   غضفاً دواجن قافـــلا أعصـــامها »

متجاوزاً معركة القوس – البقرة إلى وصف معركة أروع منها وأعمق وأشد حيوية ودلالة : معركة الكلاب – البقرة ، الحياة فى صراعها مع الحياة : الموت هو الحصيلة . يأس الصيادين الذى يؤكده النص ليس إستسلاماً ، فهم يتابعون الصراع بأن يرسلوا الكلاب على البقرة : الحركة تعبير عن أمل يولد فى قلب اليأس لكن العنصر الإنسانى يظل فى الصورة : وجود الصيادين ، وإدخال ترابطات الرماح السمهرية التى تتوحد بالمدربة التى تحارب بها البقرة :

« . . . واعتـــكرت لهـــا مدربة   كالسمهرية حـــدها وتمامها »

ثم تأتى لفظة « لتذودهن » ، وما تقوله اللفظة متوقع ونتيجة نعرفها ، لكن النص يذكرها مع أنه يغضى عن التفاصيل حين لا تنبع من لحمه التجربة وتغذيها – إنه هنا يغرق فى التفاصيل لأنها تزيد حدة التوتر فى الصراع الدائم مع الموت « وأيقنت أن لم تذد – أن قد أحم مع الحتوف حمامها » . قرب مصرعها إن لم تذد ، فكرة طبيعية متوقعة . لكن ماذا عن الإضافة « مع الحتوف » ؟ حتوف من ؟ من أين يأتى ؟ أهذا طرح للموت فى غياب الصراع على صعيد أشمل وأعم ، يتضمن ، ضمن ما يتضمن ، حتوف الإنســـان والحمار والأتان والولد الذى الذى إفترسه السبع : أليست الشبكة الآن فى حركة إنفساح وإمتداد لتشمل الموت بما هو حتوف إفرادية متتالية ، وليس فكرة مجردة فى العقل البشرى ؟ .

تدور المعركة مع كلبة ، لكنها ليست كلبة مجردة ، أداة صيد ، إن لها وجودها المتميز ، فرديتها ، ولها أيضاً إسم يخصصها . لكن ما هى دلالة ورود أنثى من الكلاب ؟ أهى مرتبطة بالبقرة أنثى مات وليدها ؟ صراع الأنثى مع الأنثى ، وكلاهما تجسيد لحنو الأمومة ، فى سياق كهذا يضيف حدة جديدة إلى الموقف . ثم يأتى إسم الكلبة مشحوناً بإيحاءات تبلغ ذروة فى كشفها لجدلية الحياة والموت ! الإسم « كساب » ، وكساب مشتق من الكسب : الربح والفوز ، بل ان ذلك ليس كل شىء : فصيغة كساب صيغة مبالغة ، فهى قد إعتادت على الكسب . والكسب لها يأتى ، دائماً ، بالقضاء على الحياة ، يمتلىء التعبير بالضدية وشىء من الســـخرية :

« فتقصدت منها كساب » – الكلبة المعتادة على الإنتصار لن تتابع إنتصاراتها فبعد إسم كساب تأتى صورتها مضرجة بالدم . النصر يفاجئه الهزيمة ، الكسب تفاجئه الخسارة ، ويأتى نصر البقرة نابعاً من قعر اليأس وأجواء الموت : إن لم تذد أحم حمامها .

ويستمر تأكيد انتصار البقرة : يسقط كلب هذه المرة : « سخام » يسقط ميتاً . لكنه ليس سخام بهذا الشكل المجرد : إنه سخامها ، سخام الكلبة التى سقطت . لماذا لم يأت النص بكلبة أخرى ، ألكى يجمع فى معركة الحياة والموت كلا الجنسين ، الذكر والأنثى ، ويجعلهما يسقطان فيعمق صورة الموت وحلوله الشامل ؟ أم لأنه ينمى بنية قصيدة تقوم على ثنائية ضدية مذهلة ، فيرى مصير زوجين آخرين ، إلى جانب الأزواج الأخرى التى صورها حتى الآن : الشاعر ونوار ، الأتان والحمار ، البقرة ووليدها ، والأزواج التى سيأتى ذكرها ! .

تتأكد صورة الإنتصار ، لكنه ليس إنتصاراً زاهياً . يسكت النص عن الاحتفاءبالحياة والنصر ، لأن النصر هنا نجاة من الموت وإحلال الموت : نقيض يتجاوز نقيضه ، الحياة تتم عبر موت شكل آخر من أشكالها : تتواكب الحياة والموت وينبع النقيض من قلب النقيض . من هنا لا يحتفى النص ، حتى بكلمة واحدة ، بانتصار البقرة . ان الموت ما يزال حاضراً وهى تتراوح خلاله : من موت طفلها إلى موت آخر ، من خسارتها إذ إفترس ولدها شكل آخر من أشكال

الحياة إلى ربحها الآنى إذ قدرت هى على قتل شكل من أشكال الحياة . التوتر الدائم فى شبكة الموت . والصيادون ما يزالون هناك ، مهيمنين على جو المكان دون أن يذكروا : ينتشر جو من التوجس والخوف هو جزء لحمى من طبيعة الحياة – القصـــيدة .

ماذا تترك لنا صورة البقرة متكاملة ؟ هذا الحس بالتوتر الدائم : الحياة وسط الموت والموت وسط الحياة . ينبثق الموت فى لحظة الحياة الهانئة بسرعة وفجائية غريبتين ، لكنه لا ينتصر ولا تستسلم الحياة له . سرعان ما تتأكد الحياة فى لحظة الموت . والحصيلة : توتر حاد دائم ، وقلق لا ينتهى ، والعيش فى شبكة الأضداد ، ذلك أيضاً ما تتركه فينا صورة الحمار والأتان . كلا الصورتين مفتوحتان ، لا تنتهيان ولا تغلقان . لا يعمم النص من خلالهما حكماً نهائيا على التجربة الإنسانية فى سياق الموت . لماذا جاءتا ؟ ألمجرد أن بنية الشاعر ناقته بهما ، كما يقول التفسير التقليدى ؟ إن تقبلنا لهذا التفسير يعنى تقبلنا السطحية ورفضنا العمق ، نقبل السذاجة ورفض أن نستشف أبعاد التجربة وكثافتها ، نقبل الشاك والاستطراد اللذين يأتيان نتيجة لعدم قدرة الشاعر على السيطرة على عمله الفنى ، على حساب ما نعرفه من دقة العقل العربى فى مرحلة خلق فيها ، أو تعامل فيها بوعى ، مع ، لغة تمايز بنيتها ، بانتشار العلاقات التى تتشابك وتمتد ضمن إطار من الوحدة البارزة الأكيدة . والعقل الواحد لا يمكن أن يعبر عن بنيته بشكلين متناقضين هذا التناقض : التشتت والوحدة مهما تغير مجال التعبير أو أساليبه . البنية الأساسية تظل واحدة متميزة .

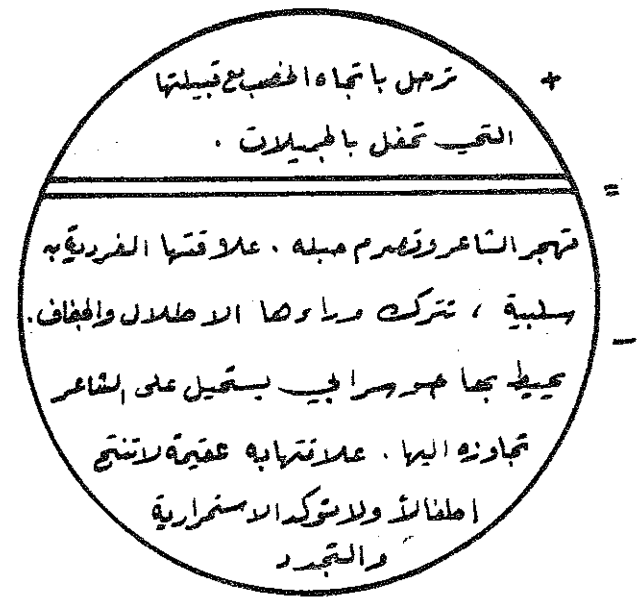
تنقطع حكاية البقرة وتأتى القصيدة إلى شريحة جديدة من التجربة المعقدة . تأتى لفظة « فبتلك » لتفجر من جديد سياق ورودها الأول ، فى صيغة ترفض بحدة إحتمال قبول التفسير البلاغى :

« فتلك ؟ أم وحشية مسبوعة ... »

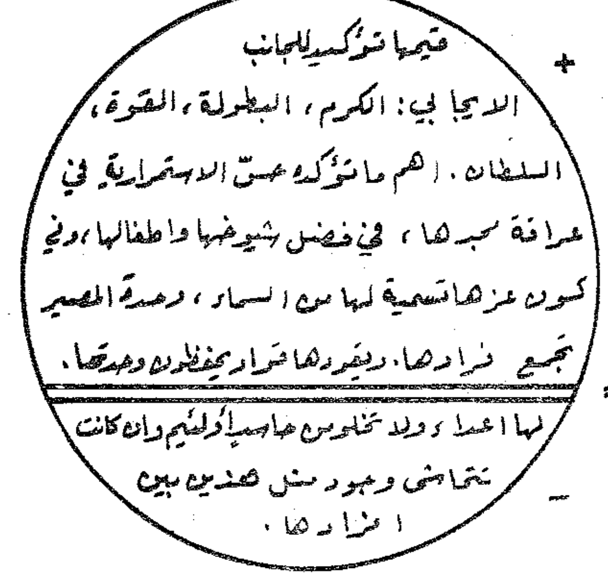
الغموض فى هذه اللفظة ، فى هذا التشابك لشريحتين ، أساسى وشرط أول فى رؤية القصيدة ممتدة شبكة تحفل بالمواقف . « فتلك » أى شىء ؟ إن النص لا يقول شيئا . فتلك أجمل ؟ أقوى ؟ أفضل ؟ أسرع ؟ أكثر مأساوية ودلالة على اصطراع الحياة والموت ؟ . انه يترك الغموض يلف الموقف وارتباط .. الشريحتين .



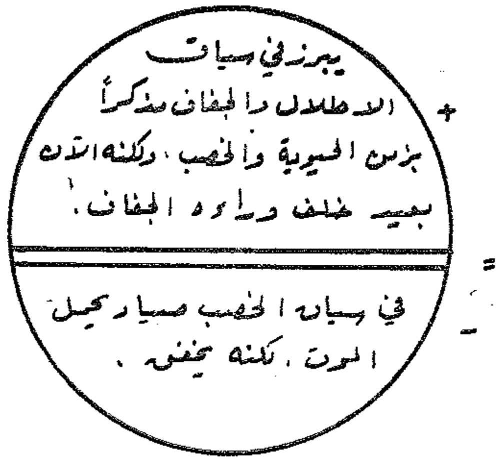
د (١) الشــاعر



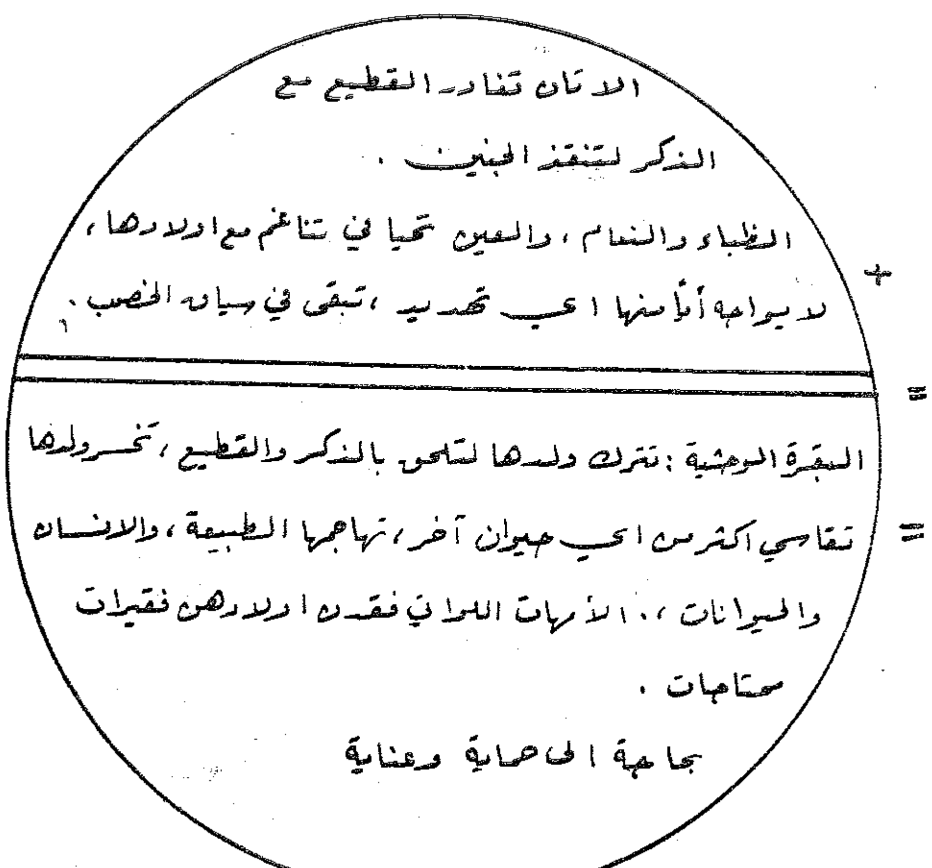
د (٢) نـوار



د (٣) - القبيلة



د (٤) - الانيس
د (٥) - الام - الولد



حمار الوحش وأنثاه :

يغادران القطيع معًا لحماية الجنين .
(الانثى حملت لأضعف الذكور وهي
تخضع له بدون شيء من المقاومة) .

+ الحامة تتبع ذكرها .

=

− الشاعر/ نوار : توتر علاقته ، صرم ، هجران .
البقرة الوحشية / الثور الوحشي :
تفقد ولدها لأنها لحقت به .

د (٦) — الازواج

العين

تبرز في سياق الاطلال لتنشر حيوية
وتؤكد استمرارية الحياة ، آمنة تتوالد وتتجدد
حانية على اطفالها ، مستقرة لا ترحل وفي ذلك
امنها ، لا تجبر على خوض معركة ولا تبدو الا
رمزاً للجمال والحيوية . قارن مع البقرة .
+ المطر مصدر حياة ورزق لها ، وملجأها الارض الخصبة

=

− الخصب لها يقوم على الجفاف الذي قاسى منه
الانسان ، فهي تمرح وتتجدد في عالم
الاطلال

د (٧) العين

البقر الوحشي

البقرة المفردة

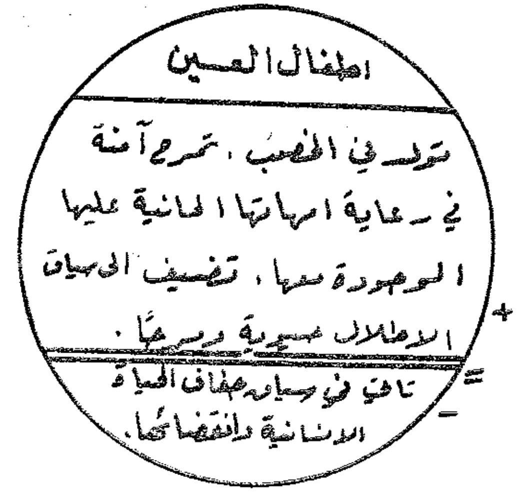
تبرز في سياق الخصب لتنشر جو المأساة في
+ موت ولدها وصراعها من اجل الحياة ، تحب ولدها بجنون .

=

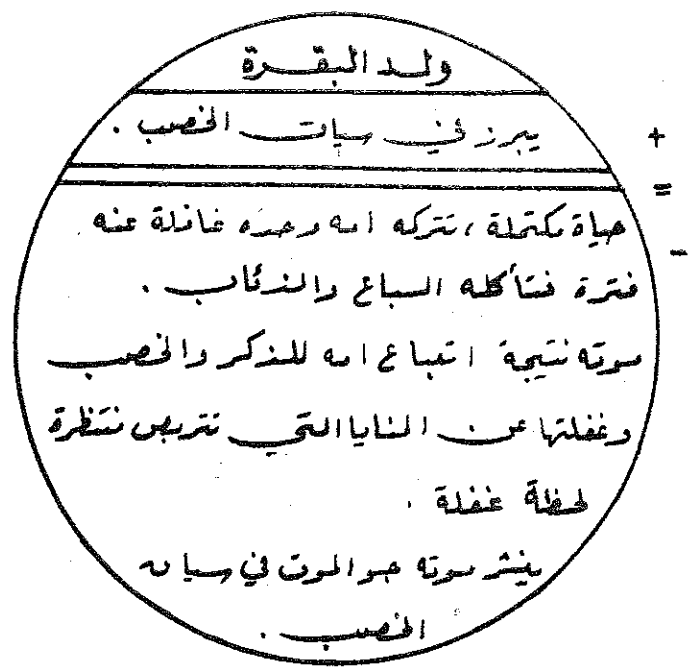
− تحول سياق الخصب والامان الى جو مفجع ، تؤكد ضدية
الوجود الانساني والحيواني ، تتبع الذكر فتخسر ولدها ،
تفقد حياتها بفقد حياة ، يبقى مصيرها ملتبسًا بالاحتمالات .
المطر تهديد لها لكنها تحول الموت الى ملجأ للحياة ، تحب ولدها
بجنون وترحل باحثة عنه ، مارة بالخصب دون أن تتمتع به
يجف ضرعها ، لكن رغبتها في الحياة عنيفة فهي تصارع
كل خطر لتنجو في ارتحالها من اجل الخصب
وراء الذكر تبحث عن مأساتها

د (٨) - البقرة الوحشية

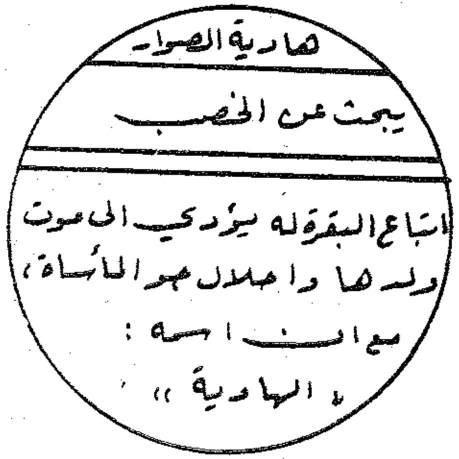
د (٩) - اطفال العين



د (١٠) - ولد البقرة الوحشية



د (١١) - هادية الصوار



٨ —

يمكن أن ننظم حزم العلاقات الناتجة من تحليل القصيدة . المفتاح بأكثر من طريقة ، فى محاولة إضاءة الأنساق البنيوية فيها إضاءة أكثر قدرة على الجلاء والكشف مما حصل حتى الآن . وقد اتبعت طريقة مبدئية فى الدوائر المقدمة أدناه لشعور أولى بأنها قد تكون ، فى هذه المرحلة من تطوير المنهج المقترح هنا ، قادرة على إضاءة العلاقات البنيوية بين الذوات أو العلاقات المميزة فى الوحدات المشكلة المختلفة للقصيدة . وتخصص دائرة مستقلة لمجموعة متميزة من الذوات ، أو لذات واحدة معتقد أن لها أهمية خاصة ، وتقسم الدائرة إلى ثلاث شرائح (أو حيزات) ، الأولى منها ايجابية تحتوى على كل الخصائص الايجابية التى تمتلكها ذات معينة من حيث دورها فى سياق الثنائية الضدية الحياة / الموت بكل تحولاتها ، والشريحة الثانية سلبية تحتوى على الخصائص ذات الطبيعة المناقضة . أما الشريحة الوسطى فهى محايدة وتحتوى على الخصائص التى تمثل توسطاً بين الايجابى والسلبى .

٨ — ١

تكشف الدوائر مباشرة ملمحاً بنيوياً أساسياً من ملامح القصيدة : هو الغياب شبه الكلى للذوات من الشرائح المحايدة ، والندرة النسبية للذوات الإيجابية بشكل مطلق أو السلبية بشكل مطلق . وتعكس النقطة الأولى رؤيا الشاعر الأساسية

للوجود باعتباره مكوناً من ثنائيات ضدية ومفارقات . أما النقطة الثانية فإنها تؤكد ذلك إلا أنها تؤكد بطريقة أكثر حدة وكثافة : فهى تجلو كون الشاعر يعاين كل الذوات تقريباً على أنها تمتلك طبيعة ضدية ، إذ أنها إيجابية وسلبية فى الوقت نفسه . وقد لا يكون مفاجئاً أن القبيلة إحدى الذوات القليلة التى تقع فى الشريحة الإيجابية من دائرة الشاعر . ذلك أن توحد الهوية بين الذات الفردية والقبيلة أحد المحاور الأساسية للحياة الجاهلية . ومع ذلك فإن القبيلة ذاتها تمتلك ملمحاً سلبياً يتمثل فى ذكر لئامها الذين يميلون مع أعدائها ، وتقع فى موقع النقيض من القبيلة ، فى دائرة الشاعر ، المرأة ، نوار . وعلاقة الشاعر بها علاقة سلبية بشكل مطلق . (والمرأة سلبية بالإشارة إلى القيم الأخلاقية والنظام الفكرى عند الشاعر والقبيلة ، فهى تجهل هذه القيم أو تتجاهلها ، إذا كانت لا تجهلها ، وذلك هو ما يقدم للشاعر نقطة الإنطلاق فى وحدة الإعتزاز) .

ثم أن هناك شيئاً آخر يلفت النظر هو علاقة الشاعر بالآخر (المجموعة البشرية بصفتها كلا واحداً ، وأفراد القبائل الأخرى) : وهذه العلاقة ذات طبيعة ضدية تتحد بالسياق الذى يبرز فيه الآخر وبهوية هذا الآخر . إلا أن من المهم أن تؤكد حقيقة أساسية هى أن الشاعر لا يعتز فى أى موضع من القصيدة بقتل الآخرين ، ولا يقدم صورة لنفسه أو لقبيلته تبرزهم قتلة وغزاة يتباهون بعدوانهم وقدرتهم على إحلال الدمار والإفناء .

وعلى صعيد مختلف ، يمكن أن تتضح دلالة حزم العلاقات (التى برزت بربط الدوائر واحدتها مع الآخريات) إذ اكتنهت واحدة من هذه الحزم بتعمق ، وفى الحالة الوجودية لثلاث ذوات : الشاعر — حمار الوحش — البقرة الوحشية . وجلى أن الشاعر يعانى من حالة قلق طاغية وتردد وانعدام للقدرة على إتخاذ قرار نهائى بفصم العلاقة بينه وبين نوار ، فهو من جهة يكرر مراراً قدرته على تحقيق هذا الفصم ، لكنه ، من جهة أخرى ، لا ينجز ذلك أبداً . وسواء أكان ذلك واعياً أو عن طريق اللاوعى ، فإن حالته النفسية — الذهنية تكتنه وتتقصى وتجسد فى قصة حمار الوحش وأنثاه : ذلك أن رحلتهما ، فى أقل ما يقال ، رحلة يملأها الإلتباس : فهما يقضيان ستة أشهر دون أن يبلغا مكان قرار (وستة الأشهر

تشكل نصف الدورة الموسمية التى كانت القبيلة تهجر الديار خلالها إلى ديار أخرى) تتصرف الأنثى خلالها بشكل محير ، ولا يتصرفان بطريقة واثقة حازمة ويجريان معاً ولا يجدان النبع البارد العذب إلا بعد أن يعقدا العزم .

وحين يفعلان ذلك يقحم الشاعر فى السياق هذا التعبير الباهر . « ونجح صريمة إبرامها » (٢٨) . هل تدور هذه الجملة على الحمار وأنثاه ؟ أم أنها نغمة داخلية تفضح أزمة الشاعر وعدم قدرته على إتخاذ قرار حازم ؟

وتطغى الحالة النفسية الذهنية ذاتها على البقرة الوحشية ، ذلك أن القصيدة لا تقدم صورة واضحة عن كون البقرة تدرك أن ولدها قد قتل أو تجهل ذلك (الأبيات ٣٦ — ٣٨) ، مع أننا ، نحن ، المتلقين ، نعرف ذلك ، والبقرة ، فى قلب مسرح الخصب ، لا تصور بصورة من يتمتع بالعشب الغض والماء العذب ، بل توصف بأنها « تطوف » لسبعة أيام ، فى معاناة قاسية وحيرة طاغية ، دون أن تصل نتيجة حاسمة . أخيراً تيأس — واليأس نتيجة حاسمة بشكل من الأشكال — وفور ذلك يظهر الصيادون ، ويبدأ صراعها مع الكلاب . والتضاد بين حالة ترددها وقلقها — ثم يأسها فى النهاية — وبين عزم حمار الوحش وأنثاه وحزم قرارهما وبلوغهما مرامهما بعد ذلك يأتى ، بشكل مؤكد تقريباً ، نتيجة لانعدام قدرة الشاعر نفسه على إتخاذ قرار نهائى حاسم أو الوصول إلى اليأس المطبق .

٨ — ٢

يمكن كذلك أن تشكل دوائر لذوات أخرى مثل الحيوان ، النبات ، الأطفال ، أو العلاقات أو مفاهيم مثل الفرد — الجماعة ، الحيوان — النبات ، الإنسان — الحيوان ، أو الرحلة . وتشكيل مثل هذه الدوائر يضىء جوانب مهمة من رؤيا الشاعر للوجود . تظهر دائرة الحيوان ، مثلا ، إن الحيوانات تنقسم إلى فئات : حيوانات برية متوحشة تدمر وتقتل (السباع) ، وحيوانات برية تنشر الحياة وتجددها ولا تنزل ضرراً أو أذى بها (الظباء ، حمار الوحش) ، ثم حيوانات برية لها طبيعة ثنائية (البقرة الوحشية التى تخلق الحياة وتجددها فى أحد المواقف لكنها تدمر الحياة وتفنيها فى مواقف أخرى من أجل أن تنقذ حياتها هى) . والفئة الرابعة فئة الحيوانات الأليفة المدجنة : الفرس قوة من قوى الحياة ، تعين الشاعر

على حماية القبيلة ، والناقة ذات طبيعة ثنائية وتبرز فى القصيدة فى صورة شخصية مأسوية . فهى ، من جهة ، رفيق يعين على نفى أحزان الشاعر ويمنحه العزاء حتى حين تكون هى نفسها ضامرة نحيلة أكلتها الأسفار المضنية والتعب ، لكنها ، من جهة أخرى ، الراحلة التى تأخذ الأحياء بعيداً عبر السراب والصحراء (ونحو الماء والكلأ فى الوقت نفســه) ، والناقة كذلك هى التى تذبح لتقــدم غذاء للجائعين والمحتاجين ، أى لتؤكد الحياة وتنقذها وتحفظها (الحياة الفيزيائية الفعلية ، كما يحدث فى أيام المجاعات والمشقات ، والحياة الأخلاقية المعنوية ، كما يحدث حين تقــدم غذاء للضيوف والجيران) . والناقة هى الأم الوحيدة فى القصيدة التى تقتل ، إذ يذبحها الشاعر (الذى يشارك فى القمار من أجل أن يفوز بناقة مذبوحة مضحياً بنوعين من النوق : العاقر والمطفل) والفئة الأخيرة من الحيوان هى فئة الطيور التى تبرز فى صورة إيجابية (الحمامة التى تتبع ذكرها ، أناث النعام التى تخلق الحياة فى الأطلال المهجورة) . ومن الشيق أن تلاحظ الطبيعة التوسطية للنعام : فالنعام طائر ، (له أجنحة ويتوالد بالبيض) لكنه ألصق بالحيوانات فى خصائصه الأخرى .

وتشكل الفئات التى ذكرت نفسها ثنائية ضدية أساسية تتحرك على صعيد المتوحش / الأليف المدجن (ويمكن إعتبارها تجسيداً للثنائيات الأساسية فى عمل كلود ليفى – شتراوس ، وهى ثنائية الطبيعة / الثقافة التى يجسدها ليفى – شتراوس فى صورة التنيء – المطبوخ ، والتى يمكن أن تجسد فى صورة البرى المتوحش / الأليف المدجن . كما أن هناك ثنائية ضدية تتحرك على صعيد البرى المتوحش / البرى المسالم (السباع – الظباء) .

هــكذا يشكل عالم الحيوان سلسلة من الثنائية الضدية بين طرفى إثنتين منها ما يمثل دوراً توسطياً .

(حيوان دون أجنحة / طائر بأجنحة) ، (البرى المتوحش : يفترس / البرى المسالم يفترس) .

(طائر بأجنحة يشبه الحيــوان) (البرى ذو الوجهين (البقــرة) (البرى / المدجن) . وأخيراً ، فإن الدوائر (تلك التى شكلت فى هذه

الدراسة والتى لم تشكل هنا) تشير إلى التصور التالى : الرحلة والبحث عن تحقيق الذات بكل أشكالها يرافقان بالمشقات والألم والخطر والصراع ضد قوى الدمار الطبيعية ، والحيوانية والإنسانية . والملمح المدهش فى رحلة جميع الذوات الموصوفة هو أنها جميعاً تبدأ الرحلة وهى تعانى من نوع ما من العاهات أو النقصان أو التشويه : فالقبيلة تبدأ بالرحلة حين يموت الخصب ، والمرأة تفارق الرجل (الشاعر) فى حالة من التوتر والصد ، وحمار الوحش يرحل وقد ضرب ولطم وكدم من قبل الحمر الأخرى ، والأتان ترحل وهى حامل (ضعف فيزيائى) ، والبقرة تبدأ رحلتها مسبوعة (بعد أن فقدت ولدها) ، وناقة الشاعر تبدأ الرحلة ضعيفة منهكة أعيتها الأسفار (وحتى السحابة التى تقارن بها الناقة أفرغت شحنتها من المطر وهى الآن مسلوبة من القدرة على إخصاب الأرض وخلق الحيــاة) . إلا أن الرحلة دائماً تقود إلى الســلامة ، رغم المشقات التى تعترضها وتولج فيها . وهكذا يبدو أن نهاية الرحلة ، بنيوياً ، تشكل حركة معاكسة لبدايتها وتخلق توازناً وقراراً فى العملية كلها ، وهى عملية جــذرية الأهمية فى الشرط الإنســانى (والحيوانى) القائم .

٩ –

يمكن الآن أن تطبق طريقة فى التنظيم ألصق بالمذهب (التكنيك) البنيوى الذى طوره ليفى – شتراوس ، مع أنها لن تكون إياه تماماً ، بسبب طبيعة المادة المدروسة ، من جهة ، والغرض الذى تستخدم الطريقة لتحقيقه من جهة أخرى (٢٩) ويمكن لمثل هذا التطبيق أن يبلور بأحد الشكلين التاليين :

١ – يستطيع الباحث أن يأخذ عدداً كبيراً من القصائد متعددة الأبعاد – أكبر عدد ممكن عملياً – ويعزل وحداتها المشكلة ، ثم يستخدم الطريقة المطبقة أعلاه ليشكل وحدات مكونة إجمالية تتألف من العلاقات المميزة فى كل وحدة مشكلة (هذه العلاقات التى توضع الآن فى الأعمدة الملائمة لتشكيل حزماً من العلاقات) وتنتج هذه الطريقة مخططاً ثلاثى الأبعاد ، يستخدم البعد الثالث منه لتحليل الوحدات المشكلة بوصفها عناصر من بنية القصيدة من حيث هى كل شامل . ويمكن للتحليل بعد ذلك أن يتجه إتجاه الدراسة المقارنة ، وهو قادر على أن يلقى ضوءاً كاشفاً

على قضايا هامة : كدور التراث فى عملية الخلق الشعرى ، والمعاينة الفردية ، لموضوعات « تقـليدية » معينة (٣٠) ، والانساق والبنيوية فى القصيدة ، على سبيل المثال لا الحصر .

٢ ــ يستطيع الباحث أن يطبق الطريقة على قصيدة واحدة يفترض أنها ، فى مرحلة مبدئية على الأقل ، تمتلك بنية « أسطورية » ، وتسجل فى المخطط جميع الوحدات الأولية المميزة فى كل وحدة مشكلة ، ثم تنظم أعمدة ملائمة ، للقصـيدة .

وسواء أطبقت الطريقة بالشكل الأول أو بالشكل الثانى ، فإن الوحـدات الأولية ينبغى أن تحلل وتكتنه إكتناهاً متقصياً حذراً من أجل أن يكشف كون أى منها تحولات Transformations. لعلاقات أخرى ، أكثر حسية ، من بين العلاقات المتعددة فى القصيدة . وثمة مثلان واضحان على التحولات تطرأ فى الشعر الجاهلى: هما موضوعا الفخر والمديح اللذان يبدوان لهذا الكاتب تحولين للقوة الخالقة للحياة فى التصور الجاهلىلكون هذه القوةالتى تنسب إلى عناصر أخرى فى الطبيعة. وان يناقش هنا هذا الجانب الحيوى من جوانب البنية لأنه يحتاج إلى معالجة متقصية مستقلة لا مجال لإنجازها الآن .

٩ ــ ١

سوف أطبق الآن طريقة التنظيم كما هى موصوفة فى (٢) أعلاه على القصيدة ــ المفتاح . بعد ذلك ، سأحاول تحليل وحدتين مشكلتين فى قصيدتين : القصيدة ــ المفتاح وعينية أبى ذؤيب الهذلى التى نظمها بعد موت أولاده والوحدتان المشكلتان اللتان إخترناهما للدراسة هما لقصة حمار الوحش وأتانه ، التى تروى فى كلا القصيدتين ، وقصة البقرة الوحشية فى القصيدة ــ المفتاح ، والثور الوحشى فى عينية أبى ذؤيب .

مخطط (٢)

التغير			
المـاء يجف ، الخصب يتلاشى من الديار .	القبيلة تهجر الديار تبحث عن الخصب (الرجل والمرأة يمضى كل منهما مع قبيلته) .	القبيلة تصل أرض الخصب	القبيلة تتجاوز الموت وتفوز بالبقاء تتابع طريق الحياة نفسها (الرجم والمرأة متباعدان ، علاقتهما مصرومة)
الاتان تحمل المطر يسقط على الأطلال بعد موت الأرض	الذكر والانثى (حمر الوحش) يغادران القطيع (حفاظا على الجنين) الحيوانات الآن فى سياق الأطلال ، والأطلال مخصبة .	الحمار والاتان يصلان ارض الخصب بعد شتاء قاس وحر شديد الحيوانات فى سياق الخصب	الحمار والاتان يتجاوزان الموت يفوزان بالبقاء ، وينقذان الحيـاة (يولد الجنين ؟) الحيوانات كلها تتوالد ، سلام وتناغم
ضروع البقرة الوحشية تجف لأنها لم تعد ترضع ولدها	الانثى تتبع الذكر والقطيع ، تاركة الولد وحده	فى وسط الاخضرار ووفرة الماء تحرم البقرة من متعة الحياة تهاجمها الطبيعة ، والحيوانات ، والانسان	البقرة تخسر ولدها الذى يفترسه السبع ، لكنها تنجو بعد عذاب طويل. تقتل الكلاب .
الفصول تتغير ، تحل مجاعة الشتاء . سلامة القبيلة تصبح مهددة الزمن يتغير ، الزمن يمر ، الرجال يتغيرون، يصبحون لئاما يوفرون المال .	الانسان يهجر الارض ، فى جوع ويأس القبيلة تتبع سنة الأجداد		الشاعر يحمى المحتاجين ويمنحهم الطعام (بقتل الناقة دون صيد) . والقبيلة تفعل الشىء نفسه الشاعر يحمى الحياة والقبيلة .
الطبيعة تموت وتجدد نفسها ، الحيوانات تموت ، الزمن يمر ، لا استمرارية فى أى شىء ، الا فى الطبيعة الميتة .			الشاعر ينفق المال على الخمر القبيلة وحدها تؤكد الاستمرارية ، قيمها وأمجادها تنحدر من ماض بعيد (الأجداد) وتستمر الآن وفى المستقبل عبر الأطفال . السماء والقبيلة فقط أبديتان .

تابع مخطط (٢)

الحيـاة فى الطبيعـة نفسـها فصلية (دورة) وهكذا فهى توال بين الموت والحياة ، فهى اذن متقطعة .	كل الذوات تبدأ الرحلة معانية من عاهة أو نقص من نوع ما .		خالق السماء هو نفسه من بنى مجد القبيلة . كل الذوات تصل السلامة ، انما بعد عناء وعذاب وخوف فقط ، لكنها جميعا تبقى فى سياق التهـديد الدائم . الموت / اللااستمرار الحياة / الاستمرار

مخطط ٣ حمار الوحش : (ذكر – انثى)
القصيدة المفتـاح (ل)

التغير – الرحلة الانثى تحمل (الحمل هو أيضا عاهة ، لأنه يضعف)	الذكر والانثى يغـادران القطيـــع ، ينجوان بالجنين (بحثا عن مكان جديد للخصب ؟)	الذكر ضعيف ، لطم وضرب من قبـل الذكور والآخرين . الانثى تخضع له بعد شىء من المقاومة .	بعد سـتة أشـهر من البحث الذكر والانثى يصلان الماء ومكان الخصب . (لا صيادين ، لا مهاجمين الا أن ثمة خطرا يتمثل فى القصـــبه المحيـط بالنبع) .
التغير – الرحلة	عينية ابى ذؤيب (ع)		الحيـاة
المكان المخصب يجف ، لا ماء ، لا مرعى	الذكر والانثى يذهبان بحثا عن مكان الخصب ، عائدين الى المكان القـديم الذى يعرف الذكر أنه خصيب .	الذكر يمثل ذروة من القوة ، له أربع اناث ، كلها تخضع له . الاناث مليئة عافية ، لا حمل لسنوات عديدة .	تصل جميعا نبع ماء علب . لا اشارة الى زمن الرحـلة . الصـــيادون يهاجمونها عند الماء . الذكر لايستطيع حمـاية الانثى ، حتى حين تبحث عن الحماية فى جسده تقتل الحمر كلها . الذكر أيضا يقتل . الموت

مخطط ٤ البقرة الوحشية — الثور الوحشي

ل — التغير — الرحلة الانثى لها ولد . تتبع الذكر والقطيع . تفقد ولدها . تبـدأ الرحلة بحثا عنـه (الولد افترسته السباع) . تبدأ بعاهة (القلق ، الخوف ، الموت) تقضى أسبوعا فى البحث . ضروعها تجف .	الطبيعة تهددها . تختبىء بين الأشجار، تحتمى من المطر والريح والطبيعة مهدد وملاذ .	تغادر الأشجار فى الصباح ، الصيادون يطلقون كلابهم .	البقرة تصارع الكلاب لتنجو بحياتها . تقتل كلبتين . تنجـو . (الا ان الصيادين مايزالون هنـاك لـكنهم لا يطلقون سهامهم) . (الحيـاة)
ع — الثور تفزعه الكلاب . مفرد ليس مع قطيع . لا انثى له وهو ملء قـوة وحياة (يبدأ بعاهة) — (القلق — الخوف) .	الطبيعة ، تهدده ، الثـور يختبىء بين الأشجار ، يحتمى من المطـر والريح الطبيعة مهدد وملاذ .	يغـادر الأشجار فى الصبـاح . الصيادون يطلقون كلابهم .	الثور يصارع الكلاب لينجو بحياته . يقتل احدهما تهرب الكلاب الأخرى . الصيادون يهاجمون الثور بسهامهم . الثور يسقط قتيلا . (الموت)

تجلو حزم العلاقات الموجودة فى المخطط (٢) فروقاً جوهرية بين رؤيا لبيـد ورؤيا أبى ذؤيب للوجود ، وللثنائية الضدية الأساسية : الحياة — الموت . أبو ذؤيب يرى الموت الواقع الحتمى والنهائى الذى لا مفر منه على الإطلاق . والموت هنا شامل كونى وطاغ طغياناً مطلقاً ، يستحق كل صور الحياة ، وليس بمقدور حيوية الإنسان والحيوان أن تحمياهما ضد القوة المصيرية النهائية للموت . الإنسان يعجز عن درأ الموت وحماية نفسه ، تماماً كما يعجز عن درأ الموت عن الآخرين، مهما بلغ حبه لهم وحنينه لإنقاذهم ، وينطبق هذا على عالم الحيوان . الأب لا يقدر على حماية الأبناء ، والأنثى لا تقدر على حماية الذكر ، والذكر لا يقدر على حماية الأنثى ، وليس ثمة من طريقة لتجنب حقيقة الموت ومأساويته حتى حين يكون الإنسان (أو الحيوان) وجوداً فرداً قائماً بذاته فى معزل عن الآخرين ، قوياً شجاعاً . كما أنه ليس ثمة من طريقة لتجنب الموت من خلال الآخرين . فالموت سيسحق الفرد — فى — الجماعة . وسوف يلقى أعنف الأقوياء وأشدهم من يوازيه قوة وبطولة ، ولن ينجو أحد منهما (على عكس ما يتوقع من نجاة الثانى) ذلك أن الأول سيدمر الثانى والثانى ، الأول فى اللحظة الخاطفة نفسها (فتخالسـا نفسيهما . .) . وكذلك فإن البحث عن ملجأ ومهرب فى الآخرين هو أيضاً عبث . فليس هناك من توسط ذى معنى بين الحياة والموت : والحمل والإنجاب ، لن يفعلا شيئاً إلا تعميق المأساة وزيادتها حدة حين يضرب الموت أخيراً ضربته . الطبيعة أيضاً تموت ، لكنها تجدد نفسها فى دورة من الجفاف والخصب . إلا أن ذلك لا يقدم أى عزاء . « لو أن شيئاً ينفع » (٣١) يصرخ الشاعر محولا هذه الصرخة إلى ركيزة بنيوية أساسية تقابلها ركيزة أخرى تطغى على بدء كل شريحة من شرائح القصيدة : « والدهر لا يبقى على حدثانه » أحد . والشاعر يدرك أن « لا شىء ينفع . » فالقيم الأخلاقية ، والشهرة ، والنبل والسمعة الحسنة لا تعاين بوصفها منابع للعزاء ، كما هى عند شعراء آخرين (٣٢) .

أما رؤيا لبيد للوجود ، للحياة والموت ، فإنها أكثر كثافة وتشابكاً وتعقيداً . فهى رؤيا للعالم بما هو كون من المتناقضات والمفارقات . يكاد يكون كل شىء ،

كل كائن حى ، ذا طبيعة ثنائية تكمن فيها بذور الموت والحياة وتنمو معاً فى تزامن مطلق . البذور تتشابك وتلتحم فى صراع أبدى . والوجود الإنسانى وجود من التوتر اللحظوى الدائم ، وجود على شفار السيف : الحياة والموت يلتمعان على كلا جانبى كامل غامر بالحياة . فى وسط الموت يظل على وعى حاد بحضور الحياة . والموت ليس قائماً على الطرف الآخر لرحلة يقوم بها الإنسان محتفلا بالحيـاة إلى أن تجىء لحظة موت الحيوية : بل إن الإنسان ليتحرك فى سياق الموت وحلقته كل لحظة من لحظات وجوده (٣٣) .

إلا أن لبيد ، على عكس أبى ذؤيب ، يرى قوى معينة تشكل توسطاً بين الحياة والموت : فالتوالد يؤكد الحيـاة فى قلب الموت ، وقد ينفى الموت ويتجاوزه عبر التناغم والحب اللذين يمكن أن يوجدا ، إلا أن هذا النفى نفى مؤقت . ويمنح تجدد الحياة ، كما يتجسد فى الدورة الموسمية فى كلا الطبيعة والإنسان ، بعداً جديداً للحضور المتزامن للحياة والموت فى كل شىء . هكذا تكون الإستمرارية ممكنة عبر التجدد الفيزيائى للحياة — الحمل والإنجاب وعودة الخصب — وعبر القوة المانحة للحياة للقيم الأخلاقية ونظام التصورات اللذين يبدوان تحولا من تحولات الإستمرارية الفيزيائية للحياة عبر التوالد . ويعاين التناغم والحب معاينة قوى مليئة بالمعنى والإستمرارية فى عالم الإنسان ، وفى الطبيعة ، وفى عالم الحيوان . (فالمطر يمنح الأرض الميتة حياة متجددة ، والأرض تمنح الحيوان حياة جديدة — وهكذا يصبح الحمل والإنجاب ممكنين وكذلك تصبح الإستمرارية . والإنسان أيضاً ينقذ الحياة — حياة المحتاجين ، والمعدمين بالإضافة إلى حياته هو) ومن طريق توحيد هويته بهوية القبيلة — التناغم والوجود الآمن المسالم — ينجو الإنسان الفرد ويبقى ويساعد القبيلة على النجاة والبقاء . لذلك تكون علاقة الأم — الطفل محوراً مركزياً فى رؤيا لبيد كلها للوجود : العطف ، والحنان ، والرعاية والتناغم تخلق الغبطة والأمن والاستمرارية فى الحياة . والإهمال والتوتر يأتيان والعذاب والعقاب — من قبل الطبيعة ، والحيوان ، والإنسان (مصير البقرة الوحشية التى أهملت ولدها فافترس) . إلا أن ثمة قوى للإستمرارية هى ، فى أحسن الحالات ، موسمية ، كما هى الحال فى تجديد الطبيعة للحياة . وهذه القوى ،

بهذا المعنى ، متقطعة لا إستمرارية فى الوقت نفسه . والذات الوحيدة المستمرة المالكة للديمومة ، التى تؤكد إستمراريتها هى واستمرارية الزمن اللامتقطعة والكلية ، هى القبيلة . فالقبيلة تتبع السنة التى سنها الأجداد ، فى قيمها ونظام أيمانها وتصوراتها ، وهى تورث هذه السنة للأجيال الجديدة . والقبيلة مستمرة على مستويين : مستوى البقاء الفيزيائى والاستمرار الفيزيائى (التوالد، الحماية) كما يحدث فى حالة ذوات أخرى ، ومستوى القيم الأخلاقية ونظام الإيمان ، حيث تكمن فرادتها وتميزها عن الذوات الأخرى . لا شىء آخر يشارك القبيلة هذا المستوى الثانى من مستويات الإستمرارية ، وخصوصاً الفرد ، فالفرد عاجز عن الإستمرار فيزيائياً عجزه عن تأكيد إستمرارية القيم التى يؤمن بها . معنى بقائه الوحيـد هو التوحد المطلق بين هويته ونظام قيمه وبين هوية القبيلة ونظام قيمها .

وأخيراً ، يؤمن لبيد بأن هذا الواقع المعقد يصدق بالنسبة للطبيعة نفسها أيضاً . فالطبيعة تمنح الحياة وتنفيها ، وليس فى يد الإنسان من حيلة للتأثير على مجراها فهو يخضع ويستسلم إستسلاماً مطلقاً للطبيعة ، أى للزمن ، ويعانى تجربة المأساة الدائمة للبحث الأبدى عن مصادر جديدة للماء ، والمرعى والطعام عن مصادر جديدة للحياة .

٩ — ٣

فى نهاية هذا التحليل للقصيدتين المدروستين ، قد يكون من الشيق أن يشار إلى حقيقة تثير الإهتمام ، وهى أن كلا من الشاعرين ، لبيد وأبى ذؤيب ، كان شاعراً جاهلياً عاش أيضاً فى الإسلام . إى أن الأول ألف معلقة فى الجاهلية ، بينما ألف الثانى عينيته بعد الإسلام وبعد أن كان هو قد أسلم . وهنا يبرز سؤال مهم : هل يمكن غزو الفرق بين رؤيا الشاعرين إلى السياق الثقافى ، والفكرى ، والاجتماعى الذى كتبت فيه كل من القصيدتين ؟ وكيف ؟ أيمكن أن يفسر الغياب المفاجىء من قصيدة أبى ذؤيب لأى اشارات إلى وحدات أكبر من وحدة الذكر — الأنثى ، والأب — الإبن ، وتفسر حقيقة كونه لا يتصور القبيلة أو الذات الجماعية بوصفها قوة من قوى الحفاظ على الحياة والإستمرارية ، فى إطار إنهيار القبيلة وتفككها من حيث هى وحدة للتفاعل الجماعى ، والولاءات ، وأنظمة الإيمان والتصورات والحماية المتبادلة فى السنين الأولى بعد ظهور الإسلام ؟ وإذا

كان هذا التفسير معقولا ، فهل يمكن أن يقترح أنه ، فى حالة هذا الشاعر الفرد على الأقل ، لم تتكون وحدة أخرى لتحل محل القبيلة ولم يكن هناك توحد بين هويته وبين المجتمع الإسلامى الجديد أو تصور لهذا المجتمع بوصفه وحدة للاستمرار والحفاظ على الحياة ونظم الإيمان والقيم ؟ يبدو محتملا أن رؤيا الهذلى القائمة للوجود للقوة المصيرية الحتمية للموت ، ولعبثية جميع الجهود لنفى الموت ، كانت نتاجا لفقدان القبيلة من حيث هى وحدة فيزيائية ورمزية حافظت على الحياة ونظام القيم الذى خلقه الأجداد ، ولفقدان أولاده ، أيضاً من حيث هم وحده فيزيائية ورمزية يستمرعبرها نظام القيم والتصورات ويستمر عبرها الشاعر نفسه والقبيلة من خلاله . لقد بقى الشاعر مهجوراً فى عزلة مطلقة ، عزلة عن كلا الماضى والمستقبل ، وتجسدت هذه العزلة المطلقة نفسها فى بنية قصيدته وفى الرؤيا الوجودية التى تجلوها هذه القصيدة .

— ١٠ —

فى المقطع المشهور الذى أشير إليه فى مطلع هذه الدراسة ، نقل ابن قتيبة الرأى القائل أن الشعراء نظموا قصائدهم بطريقة محددة ، بادئين بذكر الديار المهجور والأطلال ومنتهين بمدح ممدوح ما فضلوه عن كل من عداه (٣٤) وليس هناك عدد كبير من النصوص فى تاريخ النقد العربى والشعر العربى إقتبست أكثر من هذا النص أو أسىء فهمها أكثر من هذا النص. فما كان رأياً متوازناً ذا صفة وصفية صرف وطبيعة نسبية حول إلى رأى مطلق ، محدد ذى طبيعة تقييمية وإرشادية تقنينية ، وقد غض النظر أولا عن كون ابن قتيبة يعلن بوضوح أنه ينقل رأياً لبعض أهل الأدب ، كما غض النظر عن كون مقطعه يصف ملمحاً لوحظ وسجل من ملامح طريقة النظم المتبعة فى مرحلة سابقة على عصره ، أى واقعاً تاريخياً ، محاولا أن يكتنه السبب الذى جعل الشعراء ينظمون قصائدهم بتلك الطريقة الملحوظة . إلا أن الأهم من هذا كله هو أن المقطع الذى يقتبسه ابن قتيبة لا يقرر أن ثمة قسماً من القصيدة هو مقدمة لقسم آخر هو غرض القصيدة الرئيسى ، وأن هذه الحقيقة المهمة لم تدرك إدراكاً واسعاً فى الدراسات النقدية

والتاريخية ، ويمكن أن يمثل على الطريقة التى يروى بها الرأى المتمثل فى مقطع ابن قتيبة بهذا الإقتباس من إحدى الدراسات الحديثة جداً للموضوع .

« يؤكد ابن قتيبة (ت. ٨٨٩ م.) إن القصيدة يجب أن تكون لها ثلاثة أجزاء (النسيب ، الرحيل والموضوع الحقيقى) وأن الشاعر يجب ، علاوة على ذلك ، أن يحتفظ بتوازن بين كل جزء والجزء التابع لـه . . . » (٣٥) (تأكيد الألفاظ لى) .

ونظرة سريعة إلى مقطع ابن قتيبة تظهر فوراً(١) — إنه لا يؤكد أن القصيدة يجب أن تكون لها ثلاثة أجزاء ، (٢) — إنه لا يعلن أن القصيدة تحتوى على « موضوع حقيقى » يسبقه جزءان آخران ليسا « موضوعين حقيقين » ، وبالعكس تماماً ، فإنه يؤكد أن » الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر ، ولم يطل فيمل السامعين ، ولم يقطع وبالنفوس ظماء إلى المزيد . »(٣٦) .

وجلى أن الرأى الذى ينسبه مونرو إلى ابن قتيبة رأى متناقض : فالقصيدة لا يمكن أن يكون لها « موضوع حقيقى » + مقدمة ثم تكون فى الوقت متوازية بين المقدمة والموضوع الحقيقى من حيث التركيز المتساوى والنمو المتساوى لكل جزء . فالمقدمة ، أى مقدمة ، ليست مساوية فى أهميتها للموضوع الحقيقى . كما أن ابن قتيبة لا يقول أن القصيدة يجب أن تكون لها ثلاثة أجزاء : فهو يذكر أربعة عناوين يضم تحتها عدداً كبيراً جداً من الحالات الوجودية ، والانفعالات والتجارب (٣٧) ، كما أنه أيضاً لا يصوغ رأيه بطريقة تعليمية تقنينية ، بل يقول « إن الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب » . (٣٨) إلا أن المسؤول عن هذه الدرجة الكبيرة من إساءة الفهم لمقطع ابن قتيبة هو اخفاق الباحثين الذين أتيحت لهذا الكاتب مراجعة أعمالهم فى إدراك الحقيقة التالية : إن ابن قتيبة فى مقطعه لا يصف بنية القصيدة ، بما هى شيء مطلق ، بل يصف بل يصف بنية القصيدة المبرح فقط وهذه الحقيقة من الجلاء فى مقطعة بحيث أن المرء لايستطيع إلا أن يشعر بالدهشة لكونها لم تدرك .

من المحتمل جداً أن تكون القصيدة الجاهلية ، بسبب إساءة تفسير مقطع ابن

قتيبة ، قد إعتبرت وجوداً مفككاً لا يمتلك الوحدة ، ومؤلفاً من جسم هو موضوعه الحقيقى ، أو غرضه ، ومن أجزاء خارجية ، يفرضها تراث شعرى تقليدى صارم ، تشكل المقدمة التى تقود إلى النقطة المحرفية . ويؤمل أن يكون الدراسة الحاضرة قد أظهرت أن هذه النظرة إلى القصيدة الجاهلية ليس لها ما يدعمها أو يسوغها . ينبغى أن تكتنه القصيدة من حيث هى بنية كلية دالة ، تفعل وحداتها المكونة بطرق يمكن إكتشافها مجسدة طريقة فردية فى معاينة الواقع وصورة للعالم القائم فى لحظة الخلق فى وعى الشاعر ، وفى هذه البنية ، ليس هناك من وحدة يمكن أن توصف بأنها النقطة الرئيسية أو المحرفية للقصيدة ، وينبغى ألا تدرس الوحدات المشكلة تتابعياً أو بصورة إنعزالية ، بل بما هى عناصر فى وجود معقد متشابك لا يمكن تحديده إلاحين نصوغ هذه الوحدات فى وحدات مكونة إجمالية تشكل حزماً من العلاقات ، وينبغى أن نؤكد هنا حقيقية جوهرية ، هى أن الوحدات المشكلة ، كما أظهرت الدراسات المقارنة للقصيدة — المفتاح وقصيدة أبى ذؤيب ، تعاين وتعالج بطرق مختلفة باختلاف الشعراء ، وأن المعاينة الفردية لدى كل شاعر تفرضها طبيعة رؤياه الجوهرية نفسها وطبيعة الدور البنيوى الذى يسنده إلى وحدات المشكلة خلال عملية تجسيده هذه الرؤيا الفردية عبر القصيدة بما هى بنية كلية دالة . وهكذا فإن وحدة الأطلال لا ينبغى أن تعتبر نغمة إستهلال وتقدم يعزفها كل شاعر فى كل قصيدة ينظمها . فهذا التصور تصور خاطىء يمكن لأى دراسة إحصائية بسيطة أن تفنده .

ومن المنظور المطور فى هذه الدراسة ، تجلو القصائد التى قام هذا الكاتب بتحليلها ملمحاً من ملامح القصيدة متعددة الأبعاد يؤسس رابطاً شيقاً بين بنية القصيدة وبنية الأسطورة . وللملاحظات ليفى — شتراوس حول هذا الجانب من جوانب الأسطورة أهمية قصوى ، وقد تبرهن هذه الملاحظات عن قدرتها على فتح آفاق جديدة لدراسة الشعر الجاهلى ، وقد يكون مفيداً الآن إقتباس واحدة من أكثر هذه الملاحظات قدرة على الكشف يقول ليفى — شتراوس أن دارسى الأسطورة أساؤوا فهم :

« الخصيصة المميزة للأساطير ، وهى بالضبط التصريح التأكيدى الذى ينتج من تكثير (multiplication) مستوى واحد عن طريق مستوى أو

مستويات أخرى ، والذى يؤدى ، كما هى الحال فى اللغة ، وظيفة الإشارة إلى مجالات من المعنى .

« والبنية الشرائحية للأسطورة ، التى لفتت الإنتباه إليها فى عمل سابق . . . تسمح لنا بمعاينة الأسطورة باعتبارها محوراً للمعانى التى ترتب فى خطوط أو أعمدة إلا أن كل مستوى فيها يشير إلى مستوى ما آخر بأى إتجاه قرئت الأسطورة، وبالطريقة نفسها ، فإن كل محور للمعانى يشير إلى محور آخر ، كل أسطورة إلى أساطير أخرى .

وإذا طرح الآن السؤال ، : « إلى أى معنى نهائى تشير هذه المعانى المتبادلة الدلالات ما دامت ، فى التحليل الأخير وبما هى كل شامل ، لا بد أن تشير إلى شى ما » ؟ فإن الجواب الوحيد الذى يبرز من خلال هذه الدراسة هو أن الأساطير تدل على العقل الذى يخلقها وينميها باستخدامه للعالم الذى هو نفسه جزء منه . وهكذا فإن ثمة إنتاج متزامن للأساطير نفسها ، من قبل العقل الذى يولدها ، وإنتاج مماثل من قبل الأساطير لصورة للعالم هى الآن وفعلا كامنة موروثة قائمة فى بنية العقل » (٣٩) .

— ١١

يسوغ التحليل المقدم فيما سبق تصور معلقة لبيد قصيدة لا تتحرك حركة تطور وتقدم ، بل حركة تتنامى عبر الانفساح والإتساع والتوازى ، وما يقصد هو أن القصيدة لا تبدأ ، بطريقة القصة فى القرن التاسع عشر مثلا ، من نقطة (أ) — وهى نقطة بداية — تمر عبر نقطة (س) ، هى نقطة الذروة ، ثم تترامى نحو حل للحركة الذروية فى نقطة (ى) . حركة القصيدة حركة إتساعية بالمعنى الذى تكون به الدوائر التى يخلقها سقوط حجر على سطح بركة هادىء . حركة إتساعية : نقطة التوتر ، أى القوة المولدة الدافعة ، هى مركز كل الدوائر . إلا أن الدوائر لا تقود فى حركة واحدة تطورية من (أ) إلى (س) ثم (ى) . وحركة القصيدة أيضاً حركة تكرارية بسبب وجود بنى متوازية فيها ، أو بالأحرى ، مظاهر تعبيرية لما هو جذرياً بنية التجربة ذاتها فى القصيدة كلها ، وكل شريحة موازية من شرائح القصيدة وحدة مشكلة تملك وحداتها الأولية الخاصة بها وهكذا

نزولا إلى أكثر وحـــدات البنية بساطة : الجمل . فبنية القصيدة إذن مفتوحة ويمكن لذلك وصف القصيدة بأنها قصيدة مفتوحة . وبهذه الطريقة ، يمكن الإشارة إلى خصيصة جوهرية لكل الوحدات المشكلة ، هى التالية : لا يحدث فى أى من الوحدات المشكلة أن تنتهى الحركة بحل كلى مطلق للتوتر الذى يولده تفاعل العلاقات الأساسية فى الوحدة ، والطبيعة التكرارية للقصيدة تشبه إلى درجة غريبة الطبيعة التكرارية للأسطورة ، ونستطيع لذلك أن نقدم هنا تفسيراً لهذه الطبيعة التكرارية هو ذاته التفسير الذى قدمه ليفى — شتراوس للطبيعةالتكرارية فى الأسطورة إن وظيفة التكرار هى إحالة بنية الأسطورة إلى بنية واضحة (٤٠) ، وهذه هى أيضاً وظيفة التكرار فى القصيدة . إلا أن القصيدة ، مع ذلك ، تختلف عن الأسطورة فى جانب واحد ملحوظ : تمتلك القصيدة خصائص شكلية تخلق روابط خارجية بين وحداتها المشكلة، تمنح القصيدة ، بهذه الطريقة ، وحدة خارجية شكلية تظل ، مع ذلك ، أقل أهمية وحيوية من الوحدة التى وصفت فيما سبق من هذه الدراسة . فى القصيدة — المفتاح ، مثلا تتجلى الروابط الخارجية فى العودة إلى الجملة الخبرية المباشرة التى تقرر المقارنة بين الناقة ، والحيوانات التى يذكرها الشاعر ، والسحابة ، وفى شكل أكثر طغياناً ودلالة هو تأكيد التوتر الجوهرى وحتمية الصراع ضد الموت والزمن (٤١) ، وفى قصيدة أبى ذؤيب ، تتجلى الجملة الخبريةالتكرارية فى تقرير حتمية الموت لا بصورة مفهومة معنوية فقط بل فى صورة لفظية كذلك (٤٢) (الركيزتين البنيويتين المذكورتين فى فقرة ٩ — ٢) . ومهما إتخذت من أشكال ، فإن الجملة التقريرية المكررة تمثل دائماً نقطة محرفية فى التجربة التى تختفى وراء القصيدة ، وفى رؤيا الوجود التى تتجسد فيها . وبهذا ، فإن وظيفتها لا تقتصر على إحالة بنية القصيدة إلى بنية واضحة ، كما فى وظيفة التكرار فى الأسطورة ، بل أنها تضىء التجربة وتكثفها، وتزيدها حدة وتوتراً ، كما أنها أيضاً ، فى الغالب ، تعممها وتمنحها صفة كونية (تكونها)، وتعلن أنها مطلقة .

ثمة ملمح أخير من ملامح البنية فى القصيدة : هو عدم توحد هوية وحداتها المشكلة ، ويبدو أن عدم التوحيد هذا يجلو فروقاً فى موقف الشاعر أو شعوره

بإزاء العلامات التى توجد فى كل وحدة مشكلة بإزاء العلاقات التشابكية بين هذه العلامات . إلا أن عدم التوحد فى هوية الوحدات المشكلة لا يغير الشخصية الأساسية لهذه الوحدات : وهى كونها تؤكد عبر انفتاحها رؤيا الشاعر الجوهرية ... للوجود بما هو توتر أزلى قائم كل لحظة ، وثنائيات ضدية ، ومفارقات . وهذه الرؤيا للوجود هى المسؤولة عن توليد الحس العميق الحاد ، الذى نعانيه حين نقرأ القصيدة ، بأن الزمن كله زمن حاضر : لأن الزمن كله حركة بين التغير ، واستمرارية ، بين الموت والحياة ، وينعكس هذا ، على المستوى اللغوى ، فى الإنتقال المستمر من الزمن الماضى إلى الزمن الحاضر ، وعلى مستويات أخرى، تتجســـد الطبيعة الحاضرة للزمن فيما قد يكون غياباً مطلقاً لزمنين آخرين من الشعر الجاهلى هما : (١) زمن الطفولة — وهو زمن حقيقى ، تكامل تشـــكله ، ماض ويصعب جداً أن يعامل معاملة الزمن الحاضر ، (٢) أى زمن مستقبلى حقيقى .

— ١٢

أخيراً تدفع قضية الزمن فى القصيدة إلى التأمل والتساؤل حول طبيعـــة الزمن . لقد طرحت هذه الدراسة فيما سبق مفهوم كون الزمن كله زمناً حاضراً . ويصف ليفى — شتراوس زمن الأسطورة بأنه ، مثل زمن اللغة ، قابل للإنعكاس وغير قابل للإنعكاس فى الوقت نفسه (٤٣) . أين يقف زمن القصيدة من حيث علاقته بزمن الأسطورة ؟ .

تشير القصيدة فى وحدة الأطلال وفى وحدة الرحيل دائماً إلى أحداث وقعت فى ماض بعيد . والماضى ، بهذه الطريقة ، يشير إلى زمن غير قابل للإنعكاس ، ورغم ذلك ، فإن اللحظة الحقيقية لهاتين الوحدتين ليست زمناً ماضياً لأنها تمتد إلى لحظة القصيدة نفسها حيث يبتدىء الزمن الحاضر وتفرض شكلهذا الحاضر وتصوغه ، وهذه اللحظة هى أيضاً لحظة متكررة . من هنا فإنها ماض وحاضر ومستقبل ، وبهذه الطريقة فإنها تكون قابلة للإنعكاس . ومن الشيق والدال أن القصيدة ، فى مكان ما فى وسطها ، تدخل الزمن الحاضر ثم لا تغادره أبداً وهى أيضاً تنتهى فى الحاضر . والزمنان المشار إليهما هما زمن الأطلال — التغير

وموت الخصب – وزمن القبيلة قيمها واستمراريتها وحفاظها على الحياة . وفى الشعر الجاهلى تتحرك القصيدة متعددة الأبعاد دائماً من اللحظة الأولى إلى اللحظة الثانية . وليس ثمة أمثلة بقدر ما استطعت أن أتحقق ، تتحرك فيها القصيدة من اللحظة الثانية إلى اللحظة الأولى ، أى من القبيلة وقيمها لتنتهى بالأطلال ، ولا يبدو أن السؤال التالى قد خطر للشراح والمعلقين على الإطلاق : لماذا لا تحدث هذه الحركة أبداً ! وما هى دلالة إنتفائها ! بناء على كل ما إقترحته هذه الدراسة حتى الآن ، يبدو أن الجواب هو التالى : إن البنية الكلية للقصيدة تقع بين قطبين من التطورات :

التغير (تدمير الحياة والطبيعة) القبيلة « التى تشكل الحركة المعاكسة فتحفظ الحياة » (٤٤) .

وهكذا تحقق القصيدة توازناً وتحل تناقضاً أساسياً : الطبيعة تخلق الحياة والخصب ، والماء ، والمرعى ، والطعام – والقبيلة تستهلك كل ما تخلقه الطبيعة ، ثم تهجر الأرض (لأنه ليس ثمة من زراعة) لتبحث عن أماكن جديدة خصبة . هكذا تقتل القبيلة الطبيعة ولا تفعل شيئاً لتعيد خلق الحياة فيها من جديد .

لكن الطبيعة نفسها تنفى الحياة أيضاً وتحرم القبيلة من الخصب وتجبرها ، هكذا على أن تعانى عذاب البحث المضنى وأحياناً هلاكه ، وهذه العلاقة من التناقضات إذا كانت التناقضات حقيقية فعلا وبقيت حادة فى حقيقتها ، تجعل الحياة محالا مطلقاً (٤٥) . وهكذا فإن توسطاً من نمط ما يصبح ضرورة حتمية من أجل حل التناقضات ، وهذا التوسط القصيدة نفسها . فالقصيدة تتحرك من الطبيعة الميتة ، وتخلق الحياة الخصب – على صعيد تخيلى (٤٦) ، كما أظهر تحليل وحدة الأطلال – ثم تتحرك إلى زمن القبيلة لتحتفل بدورها فى خلق الحياة والحفاظ عليها ، ومن هنا فإن زمن القصيدة قابل للإنعكاس أما بنيتها فغير قابلة للإنعكاس ، والحركة من القبيلة ، وقيمتها ، وتأكيدها للحياة إلى الأطلال وموت الخصب حركة لم يقم بها أى شاعر عربى . لأن فعل ذلك يعنى عكس مسار الرحلة من إتجاه البحث عن الحياة إلى إتجاه البحث عن الموت الفناء .

« أصبب على قلبك من بردها
إنى أرى الناس يموتونا »

ابو الهندى (ديوان ، ٥٤) .

« فى حياتى لذة ألهو بها
فإذا مت
فقد أودى زمانى » .

ابو الهندى (سا.)

الفصل الثانى

الرؤية الشبقية
معلقة امرئ القيس

١ — لقد حاولت فى الفصل السابق (١) أن أكتنه تطبيق التحليل البنيوى على قصائد معينة ، وقد تم فصل وحدات أساسية محددة لأكثر من قصيدة ، وتنظيمها (٢) فى جداول على حدة . ولقد ساعد تحليل تلك الجداول أولا فى تفسير وظائف الوحدات الأساسية بوصفها عناصر للبنية ، وثانياً فى تقديم بعض الصياغات النظرية عن طبيعة بنية أية قصيدة تتناولها الدراسة ، كما ساعد على رؤية واقع الإنسان وعالمه الذى خلق القصيدة . وخلال البحث تمت دراسة متعمقة للعلاقات الجدلية بين العناصر الأساسية للبنية ، والبنية نفسها ، ورؤية المبدع ذاته . ولقد قيل إن أكثر المناهج فائدة لدراسة الشعر الجاهلى إنما تكون بالتركيز على قصائد معينة . وقد أوضحت من قبل أن ملاحظاتى المبدئية على أنواع البنية فى هذا الشعر إنما قامت على أساس من تحليل مائة وخمسين قصيدة ، وأن هذه الملاحظات لا تمثل المقولات الأخيرة فى المسألة ، بل هى عمل فى سبيله إلى التبلور والاكتمال .

إن الأساس النظرى للتحليل البنيوى ، الذى يحاول الباحث هنا أن يقدمه ، وأيضاً المصطلحات المناسبة التى اقتبس بعضها من ليڤى — شتراوس Lévi-Strauss

ووضع بعضها الآخر خصيصاً لهذه الدراسة — كل ذلك قد تم وصفه وتحديده فى الفصل الأول ، ومن ثم كان من الضرورى أن يقرأ تحليلنا الحالى مقروناً بالتحليل السابق ، إذ إن قراءته منفصلا عن سابقه ستؤدى إلى فهم قاصر ، إن لم يكن فى حقيقة الأمر ، فهماً مشوشاً .

ومن المصطلحات الكثيرة المستخدمة سابقاً ، سيكون مصطلح : القصيدة المفتاح (The Key Poem) هو المصطلح الوحيد الذى يشرح هنا . وهذا المصطلح يشير إلى معلقة لبيـــد بن ربيعة العامرى . وسنضيف الآن مصطلحاً آخر ، وكلاهما لغرض الإيجاز ، ولأسباب جوهرية أخرى تتعلق بطبيعة القصيدة التى نشير إليها .

* أثبت هنا الترجمة العربية للبحث التى نشرت فى فصول (تر . أحمد طاهر حسنين) دون ادخال تعديلات عليها باستثناء بعض الاشارات .

هذا المصطلح الجديد هو : « قصيدة الشبق » Eros Poem ، وهو يشير إلى معلقة امرىء القيس التى تعد بحق أشهر المعلقات وأكثرها تلقياً للإطراء ، بل أكثرها إثارة للحـــيرة ، على الأقل فيما يتعلق بخصائصها البنيوية (٣) .

١ — ١

إن هدف هذا البحث مزدوج ، فهو أولا يحاول أن يطبق على « قصيدة الشبق » منهج التحليل البنيوى الذى اتبعناه من قبل فى القصيدة المفتاح ، يطوعه بأية طريقة قد تبدو ضرورية للتوصل إلى فهم قصيدة الشبق على نحو أفضل ، وأن يستخلص تقنية أكثر دقة لوصف بنيتها ، وهذا البحث ثانياً يقـــدم بعض الصياغات النظرية لطبيعة جوانب معينة للشـــعر الجاهلى عموماً ، وشعر المعلقات على وجه الخصوص . إن خصائص هذاالشعر التى كشفها لناتحليلنا للقصيدة المفتاح ، مضافاً إليها كل الخصائص التى سيكشف عنها تحليلناها هنا لقصيدة الشبق — كل ذلك سوف يستخدم فى تقديم تفسير للعلاقات المتداخلة بين المعلقات السبع (أو بحسب إعتبارات متأخرة : المعلقات العشر) . وسيتضح أن القصيدة المفتاح ، وقصيدة الشبق لا تتميزان بما فيهما من خصائص بنيوية مختلفة فحسب ، بل من حيث إنهما تجسدان كذلك إختلافاً فى الرؤية : رؤية الواقع والإنسان والكون ، إنهما تقدمان لنا إجابات مختلفة — هى فى الحقيقة إجابات متناقضة عن ا لاسئله الرئيسية التى واجهت الإنسان فى العصر الجاهلى. وعلى الرغم من أن كلتا القصيدتين تتحرك داخل السياق نفسه سياق التوتر الكلى الذى تخلقه تعارضات مثل : الموت / الحياة ، النسبى / المطلق ، الجفاف / الطراوة ، غياب الحيوية / الحيوية ، المتغير / الباقى ، وعلى أساس من هذه الاختلافات التى يمكن ملاحظتها ، سوف نطرح عدداً من الأسئلة الجوهرية . هل من الممكن أن تكون كل المعلقات قد اهتمت بالقضايا نفسها ، على الرغم من أن كل معلقة تقدم رؤية ذاتية متميزة للواقع ؟ إذا كان الأمر هكذا فهل من الممكن أن يكون السبب الذى من أجله فتنت المعلقات العرب (سواء صدقنا قصة تعليقها على الكعبة أو كان الأمر غير ذلك(٤)) ، وفرضت وجودها كأعظم نتاج شعرى فى إطار الثقافة التى عرفها العصر الجاهلى — هل من الممكن أن يكون قد حدث هذا بسبب علاقاتها المتداخلة بوصفها عملا متكاملا فى اللغة والرؤية أكثر

منه على مستوى التميز الذى حققته كل معلقة على حدة فى مقابل كل القصائد الأخرى ! بعبارة أخرى : هل من الممكن أن ينظر إلى المعلقات لا على أنها وحدات منفصلة ومستقلة ، ولكن على أنها تشكل بنية واحدة تحتاج إلى تحليل ووصف وتفسير بوصفها كياناً واحداً وكلا متوازناً ؟

سوف نطرح هذه التساؤلات ، مع العلم بأن الإجابات التى ألمحنا إليها هنا ، إنما تعد من الموضوعات الرئيسية فى دراسة أشمل للشـــعر الجاهلى ، وهى التى أشرنا إليها من قبل .

٢ —

يتوافر للقصيدة الشبقية عدد من الخصائص التى تسمح بأن نعـــدها مثالا آخر على البنية متعددة الأبعاد (M.D.S) **multi dimensional structure** ، وبنيتها إنما تتولد عن التفاعل بين حركتين رئيسيتين يمكن أن يطلق عليهما : الوحدتان الكليتان الأساسيتان **(Gross Constituent Units)** .

وكل منهما تتكون من عدد من الوحدات التكوينية **(formative units)** التى يتكون كل منها بدوره من عدد من الوحدات الأولية **(elementary units)** والوحدة الكلية الأساسية الأولى (الحركة الأولى M - I تنظمها الأبيات من ١ إلى ٤٣ والوحدة الكلية الأسياسية الثانية (الحركة الثانية M - II تشمل عليها أبيات من ٤٤ إلى ٨٢ ، أى إلى نهاية المعلقة . ويمكننا أن نلاحظ التوازن الذى يلفت النظر ، على الأقل فى هذه النسخة من المعلقة (٥) .

٢ — ١

لو أخذنا القصيدة الشبقية على أنها بنية تتولد من جدل ثنائيات مثل : الموت / الحياة ، الجفاف / الطراوة ، الصمت / الضجة ، السكون / الحركة ، إفتقاد الحيوية / الحيوية ، الزوال / الديمومة ، الهشاشة / الصلابة / فإن الخاصية الرئيسية لهذا البناء إنما تفرض نفسها على ذهن المتلقى ، وهذه الخاصية هى التى ظلت دون ملاحظة . ومع إفتراض أنها قد لوحظت فإن أحداً لم يتطرق إلى الغوص فى مغزاها . إن القصيدة تقع وتتحرك داخل ثنائية ضدية لها أهمية جوهرية بالنسبة

لمعناها ، وبصفة خاصة ثنائية سكون الأطلال واندثارها ، فى مقابل الحيوية الغامرة والخارقة فى عاصفة المطر والسيل . وتشغل الوحدة الأولى فى هذه الثنائية جزءاً من القصيدة يعد ، بصورة لافتة ، أصغر نسبياً مما تشغله الوحدة الثانية (وذلك فى الأبيات ١ — ٩ و ٧١ — ٨٢ على التوالى) ، هنا نرى نوعاً من التوازن الدال (هو فى الحقيقة عدم توازن) كما سوف أوضح فيما بعد . ولكن وجود التعارض نفسه إنما يحتاج إلى مزيد من التأكيد والتصعيد ، وذلك عند كل نقطة فى أثناء عرض القصيدة ووصف بنائها . إنه — كما هو واضح — تعارض ثابت لا يتغير ، راسخ فى قطعة تتغير أرضها مرات عدة . إنه ، فى الحقيقة ، « يثبت » القصيدة ويجعلها غير قابلة للعكس (٦) .

ومن هذه الثنائية الضدية التى تتعلق بالبنية الكلية للقصيدة ، يصبح ممكناً أن ننتقل الآن إلى الخصائص البنيوية التى تتولد من تفاعل التعارضات على مستوى أضيق ، وبصفة خاصة ، مستوى الوحدة التكوينية الأولى للمعلقة ، وهى وحدة الأطــلال .

ولعدة أسباب ، خارجية (٧) وداخلية ، فإن هذه الوحدة التكوينية إنما تستحق تحليلا يعادل فى شموله وعمقه ذلك التحليل الآخر لوحدة الأطلال فى فى « القصيدة المفتاح » ، وهو ما قمت به فى بحثى السابق . وفى النهاية سنستخدم جدولا تقارن فيه خصائص وحدات الأطلال فى هاتين المعلقتين . إننى آمل أن تلقى هذه المقارنة بعض الضوء لا على كل معلقة على حدة فحسب ، ولكن على بعض القضايا المعقدة كذلك ، مثل العلاقة بين الرؤى الجماعية والفردية ، وبين التراث والموهبة الفردية ، وبوصف ذلك كله تطبيقاً ضرورياً على مشكلات الشفهية والتأليف بالصيغ فى الشعر الجاهلى .

القصــيدة الشبقية

معلقــة إمرىء القيس (*)

١ — قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل ... بسقط اللوى بين الدخول فحومل
٢ — فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها ... لما نسجتها من جنوب وشمأل
٣ — ترى بعر الأرام فى عرصاتها ... وقيعانها كأنه حب فلفل
٤ — كأنى غداة البين يوم تحملوا ... لدى سمرات الحى ناقف حنظل
٥ — وقوفاً بها صحبى على مطيهم ... يقولون : لا تهلك أسى وتجمل
٦ — وإن شفائى عبرة مهراقة ... فهل عند رسم دارس من معول
٧ — كدأبك من أم الحويرث قبلها ... وجارتها أم الرباب بمأسل
٨ — إذا قامتا تضوع المسك منهما ... نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل
٩ — ففاضت دموع العين منى صبابة ... على النحر حتى بل دمعى محملى
١٠ — ألا رب يوم لك منهن صالح ... ولا سيما يوم بدارة جلجل
١١ — ويوم عقرت للعذارى مطيتى ... فيا عجباً لرحلها المتحمل
١٢ — فظل العذارى يرتمين بلحمها ... وشحم كهداب الدمقس المفتل
١٣ — ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة ... فقالت لك الويلات إنك مرجلى

(*) اعتمد المؤلف على ترجمة إنجليزية لمعلقة امرىء القيس أعيد طبعها من « المعلقات السبع الطوال » لأربرى :
وذلك بإذن من : A. J. Arberry «The Seven Odes», George Allen and Unwin Ltd.

١٤ ـ تقولُ وقد مَال الغبيطُ بنا معاً　　عقرتَ بعيري يا امرأَ القيسِ فانزلِ
١٥ ـ فقُلْتُ لها سيري وأرخي زِمَامَه　　ولا تُبعديني منْ جَنـاك المُعلَّل
١٦ ـ فمثْلكِ حُبْلى قد طرقْتُ ومُرضع　　فألهيْتُهـا عَنْ ذي تمائمَ مُحْول
١٧ ـ إذا مابكى منْ خلْفها انصرفتْ له　　بشقٍ وتحتي شقُّها لم يُحوَّلِ
١٨ ـ ويَوْماً على ظهْـر الكثيب　　تعذَّرتْ عَلَّي وآلتْ حَلْفةً لم تحَلَّلِ
١٩ ـ أفاطمَ مَهْلاً بعضَ هذا التَّدلُّـلِ　　وإنْ كُنْت قد أزمَعْت صَرْمي فأجْملي
٢٠ ـ أغرَّكِ مني أنَّ حُبَّـك قـاتلي　　وأنَّكِ مَهْمَا تأمُري القلبُ يَفْعَل
٢١ ـ وإنْ تكُ قدْ ساءتْك منِّي خليقةٌ　　فسُلِّي ثيابي منْ ثيابِك تنْسُل
٢٢ ـ وما ذرفتْ عيناكِ إلاَّ لتضْربـي　　بسَهْمَيكِ في أعْشارِ قلبٍ مُقتَّل
٢٣ ـ وبَيْضةِ خدْرٍ لا يُرامُ خباؤُهـا　　تمتَّعْتُ من لهوٍ بها غيرَ مُعْجَـل
٢٤ ـ تجاوَزْتُ أحراساً إليها ومَعْشـراً　　عَلَيَّ حِراصاً لوْ يُسِرُّون مَقْتلي
٢٥ ـ إذا مَا الثُّريَّا في السَّماءِ تعرَّضتْ　　تعرُّض أثْناءِ الوِشاحِ المُفصَّل
٢٦ ـ فجئْتُ وقدْ نضَّتْ لنوم ثيابَهـا　　لدَى السِّتر إلاَّ لِبْسَة المُتفضِّل
٢٧ ـ فقالتْ : يَمينَ اللهِ مـالـك حيلةٌ　　وما إنْ أرى عنْك الغوايةَ تنْجلي
٢٨ ـ فقُمْتُ بها أمْشي تجُرُّ وراءنـا　　على إثْرنـا أذْيال مرْط مُرحَّـل
٢٩ ـ فلمَّا أجَزْنا ساحةَ الحَيِّ وانتحـى　　بنا بَطْنُ خبْتٍ ذي قفافٍ عَقنْقلِ
٣٠ ـ مَددْتُ بغُصْنَيْ دَوْمَـة فتمايَلتْ　　عَليَّ هضيمَ الكشْحِ ريَّا المخلْخل
٣١ ـ مُهفْهفَـةٌ بيضاءُ غيرُ مُفاضَـة　　ترائبُها مَصْقولةٌ كالسَّجنْجَـل
٣٢ ـ تصُدُّ وتُبْدي عَنْ أسيلٍ وتتَّقي　　بناظرةٍ منْ وحْشِ وَجْرَةَ مُطْفـل

٣٣ ـ وجيدٍ كجيدِ الرِّيم ليسَ بفاحش　　إذا هي نصَّتْهُ ولا بمعطَّـل
٣٤ ـ وفرْعٍ يزينُ المَتْن أسودَ فاحم　　أثيثٍ كقنْوِ النَّخْلة المُتعثْكِل
٣٥ ـ غدائرُهُ مُسْتشْزراتٌ إلى العُلـى　　تضلُّ العقاصُ في مُثنى ومُرْسَل
٣٦ ـ وكشْحٍ لطيفٍ كالجَديلِ مُخصَّر　　وساقٍ كأُنْبوب السَّقي المذلَّـل
٣٧ ـ وتضْحي فتيتُ المسْك فوق فراشها　　نؤومُ الضُّحى لم تنْتطقْ عَنْ تفضُّل
٣٨ ـ وتعْطو برَخْصٍ غيْر شثْنٍ كأنَّهُ　　أساريعُ ظبْيٍ أو مَساويكُ إسْحل
٣٩ ـ تُضيءُ الظَّلامَ بالعشاء كأنَّهـا　　مَنارةُ مُمْسَى راهـبٍ مُتبتِّـلِ
٤٠ ـ إلى مثْلها يرنُـو الحَليمُ صبابَةً　　إذا مَا اسْبكَرَّتْ بيْن درْعٍ ومِجْوَل
٤١ ـ كبِكْرِ المُقاناةِ البَياضِ بصُفْـرةٍ　　غذاها نميرُ المَاءِ غـيْرَ محلَّـل
٤٢ ـ تسَلَّتْ عَمَاياتُ الرِّجال عن الصِّبَا　　وليْسَ فُؤادي عَنْ هواكِ بِمُنْسَلي
٤٣ ـ ألا رُبَّ خصْمٍ فيكِ ألْوَى رددْتُه　　نصيحٍ على تعْذاله غيرِ مُؤتلي
٤٤ ـ وليلٍ كموْجِ البحْر أرخى سُدُولهُ　　عَلَّي بأنواع الهُمُوم ليَبْتلي
٤٥ ـ فقُلْتُ له لمـا تمطَّـى بصُلْبـه　　وأرْدَف أعجازاً وناء بكلْكـل
٤٦ ـ ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انْجَلي　　بصُبْحٍ وما الإصباحُ فيكَ بأمْثلِ
٤٧ ـ فيَالكَ منْ ليلٍ كأنَّ نُجومَـهُ　　بكلِّ مُغارِ الفتْلِ شُـدت بيذْبُلِ
٤٨ ـ كأنَّ الثُّرَيا عُلِّقتْ في مَصامهـا　　بأمراسِ كتانٍ إلى صُمِّ جَنْدلِ
٤٩ ـ وقربَةِ أقـوامٍ جَعَلْتُ عِصَامَها　　على كـاهلٍ منِّي ذلولٍ مُرحَّـل
٥٠ ـ وَوادٍ كجَوْفِ العيرِ قفرٍ قطعْتُـهُ　　به الذِّئبُ يَعوي كالخليعِ المُعيَّل
٥١ ـ فقلتُ لهُ لما عَوَى إن شأننا　　قليلُ الغنى إنْ كُنْت لما تموَّلِ

٥٢ ـ كِلانا إذا ما نال شيئاً أفاتـــهُ ... ومَنْ يَحترثْ حَرْثى وحَرْثك يُهْزل
٥٣ ـ وقد أغتدى والطيرُ فى وُكُناتهـا ... بُمنْجرِد قيد الأَوَابد هيكـل
٥٤ ـ مكرٍّ مفرٍّ مُقْبلٍ مُدبرٍ معـــاً ... كجُلْمُود صَخرٍ حَطهُ السيلُ منْ عَل
٥٥ ـ كُمَيت يَزِلُّ اللِّبدُ عن حَالِ متْنه ... كمـا زلتِ الصفْواءُ بالمتنـــزِّلِ
٥٦ ـ على الذبل جَياشٌ كأَن اهتزامَهُ ... إذا جاش فيـه حَمْيُهُ غلْىُ مرجَلِ
٥٧ ـ مِسَحٌ إذا ما السابحاتُ على الوَنى ... أثرن الغُبار بالكديد المَركَـلِ
٥٨ ـ يَزِلُّ الغُلامُ الخفُّ عَنْ صَهواته ... ويُلوِى بأثْوابِ العَنيفِ المثقـل
٥٩ ـ دَريرٍ كَخُذْروف الـوَليد أمَـرهُ ... تتابُعُ كفيه بخيطٍ مُوصـــل
٦٠ ـ لـه أيطلا ظبى وسـاقا نعامــة ... وإرخاءُ سرحان وتقريبُ تتْفُل
٦١ ـ ضليع إذا استدبَرتهُ سد فرجَه ... بضافٍ فُوَيق الأَرضِ ليسَ بأعزل
٦٢ ـ كأَن سَرَاتهُ لدَى البيتِ قـائماً ... مَدَاكُ عَـروس أو صلايَةُ حَنْظل
٦٣ ـ كأَن دماء الهـاديات بنحـــرِه ... عُصارةُ حِنـاءٍ بشيبٍ مُرجـــلِ
٦٤ ـ فعَن لنا سربٌ كأن نعاجَـــهُ ... عَـذارى دَوَارٍ فى مُلاءٍ مُذيـلِ
٦٥ ـ فأَدبَرن كالجزْع المفصل بَينهُ ... بجيـد مُعَمٍّ فى العَشيرةِ مُخْـوَلِ
٦٦ ـ فألحقهُ بالهـاديَات ودُونــهُ ... جَواحرُها فى صَرة لم تزيـــل
٦٧ ـ فعادَى عداءً بَين ثـورٍ ونعجةٍ ... دراكاً ولم يُنْضح بماءٍ فيُغْسَـلِ
٦٨ ـ فظل طُهاةُ اللحم منْ بَين مُنْضجٍ ... صَفيف شواء أو قديرٍ مُعجلِ
٦٩ ـ ورُحنا يَكادُ الطرفُ يَقْصُرُ دُونهُ ... متى ما ترَق العَينُ فيه تسَهـل
٧٠ ـ فبات عليه سَرجُه ولجامُـــه ... وبَات بعينى قائماً غيرَ مُرسَـل

٧١ ـ أصَاح ترَى بَرقاً أُريك وَميضهُ ... كلمع اليَـدَينِ فى حَبىٍّ مُكلـل
٧٢ ـ يُضِئُ سَناهُ أو مَصابيحُ راهب ... أمال السليط بالذُّبالِ المفتـل
٧٣ ـ قعَدتُ لهُ وصُحبتي بَين ضارجٍ ... وبَين العُذيبِ بُعـدَ ما مُتأَمـــل
٧٤ ـ عَلا قطناً بالشيم أيمَنُ صَوبـه ... وأيسَرُهُ عَلى السِّتارِ فيـذْبُـلِ
٧٥ ـ فأَضْحَى يَسُحُّ الماءَ حَول كُتيفةٍ ... يَكُبُّ عـلى الأَذقانِ دَوحَ الكنهُبلِ
٧٦ ـ ومَر عَلى القنان من نفيانه ... فأنْزل منْهُ العُصمَ منْ كُـل منْزل
٧٧ ـ وتيماءَ لم يَتْرُكْ بها جِذْعَ نخْلة ... وَلا أُجُماً إلا مَشيـداً بجَنـــدل
٧٨ ـ كـأَنَّ ثبيـراً فى عَرانين وبله ... كبيرُ أُناس فى بجـــاد مُزمَّـــل
٧٩ ـ كأَنَّ ذُرى رأسِ المجَيمر غُدوةً ... منْ السَّيل والغُثَّاء فُلْـكةُ مغـزلِ
٨٠ ـ وألقى بِصَحراء الغبيط بعَاعَهُ ... نُـزول اليَمَانى ذى العيابِ المحمَّـل
٨١ ـ كـأَنَّ مَكاكـىَّ الجواء غُدَيَّةً ... صُبِحن سُلافاً منْ رحيقٍ مُفلفل
٨٢ ـ كأَنَّ السِّباع فيه غرقَى عَشيـةً ... بأَرجائه القُصوَى أنابيشُ عُنصَـل

٣ ـ

تبدأ القصيدة الشبقية بفعل أمر فى صيغة المثنى : « قفا » ويقتحم هـذا الأمر خيال المتلقى من الوهلة الأولى بثنائية ممثلة فى وجود (صاحبين) ، وبتضاد يتمثل فى (أنا فى مقابل الآخر) . هذا الأمر نفسه إنما يحدد النغمة العاطفية فى القصيدة ، ويكشف عن درجة من حدة الشعور والتأكيد للـ « أنا » ، على نحو لا نجده ، على سبيل المثال ، فى القصيدة المفتاح . الفعل الثانى « نبك » فيصعد البعد العاطفى للموقف بطريقة تختلف إلى حد كبير عن الافتتاحية الخافتة فى نغمتها العاطفية للقصيدة المفتاح . أما العناصر اللغوية الثلاثة التالية فتستحضر السياق الزمنى لسبب الوقوف والبكاء (قفا نبك) ، وهو تذكر الحبيبة المعروفة ، والمكان الذى كانت تسكنه فى الماضى . وفى الحال ، نجد القصيدة تدور بين عناصر تعارض رئيسى

آخر هو : هنا مقابل هناك ، الزمن الحاضر مقابل الزمن المنقضى . وكل ما يتبقى من هذا الزمن المنقضى إنما هو مجرد ذكرى ، هى ، إفتراضاً ، ذكرى من السرور واللقيا ، أما الزمن الحاضر فهو وقت النحيب والوحدة .

وسرعان ما يتبع التعارض الرئيسى سلسلة من الثنائيات ، منها أربع ثنائيات تشكل الحدود الفزيائية للبيتين الأولين فى المعلقة : تأتى اثنتان منها فى نهاية كل شطر من البيت الأول وبداية ونهاية البيت الثانى ، وثنائية أخرى تأتى فى نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثانى من البيت الثالث . والشكل التالى يرينا هذا التنظيم الملحوظ وكذا تشكيلة الثنائيات الخمس (بالإضافة إلى الثنائية الأصلية المفهومة ضمناً فى الكلمة الأولى فى البيت الأول ، وهى المشار إليها هنا بالحرف B) :

١ — B ← CC ← DD

٢ — EE ← ← FF

٣ — ← G G ←

وبناء على هذا فالتعارضات والثنائيات إنما تشكل الأوتاد التى يشد إليها نسيج الحركة الإفتتاحية فى المعلقة . ومع الواضح أن هذه الثنائيات تشكل تعارضات تتفاوت درجاتها من حيث التوتر أو من حيث كونها تعارضات « حقيقية » . إن التعارض فى جنوب / شمأل ، تعارض حقيقى أكثر من التعارض فى دخول / حومل . ومع ذلك فكلاهما تعارض ، فى حين أن حبيب / منزل تشكل تعارضاً على مستوى الحى وغير الحى فقط ، ولكن الأهم هو طبيعة هذه الثنائيات والتعارضات لدينا أربع تعارضات تشمل علاقات : المذكر / المؤنث ، والمؤنث / المؤنث (دخول / حومل ، وتوضح / المقراة ، وجنوب / شمأل ، وعرصات / قيعان) وأكثر من هذا ، فى الثنائية الأولى والثالثة ، وهما اللتان تتكونان من لفظين كلاهما فى صيغة المذكر وإن كان مضمونهما مؤنثاً حسب القواعد التقليدية (خصوصاً الأخيرة منهما) ، فى ثنائية مثل هذه يتحدد التقابل الحقيقى عن طريق الرجوع إلى المضمون المؤنث لصيغ المذكر . وهذه الملاحظة تصبح أكثر أهمية عندما نلاحظ أنه فى ثنائية حبيب / منزل ، حيث لا يظهر تعارض حقيقى ،

فإن الكلمتين مستخدمتان بصيغة المذكر مع حيث الشكل ، وأيضاً فى صيغة المذكر من حيث المضمون (على الرغم من أن كلمة « حبيب » هنا ، فى السياق ، تشير إلى إمرأة) . ونلخص هذا فنقول إن التعارضات تقوم بين مؤنث / مؤنث أو مذكر / مؤنث . وحيث يوجد التعارض مذكر / مذكر فهو تعارض بالرجوع إلى مضمونه المؤنث . لكن حين يوجد التعارض مذكر / مذكر منفصلا تماماً عن أى مضمون مؤنث فإنه فى هذه الحالة لا يشكل تعارضاً حقيقياً . وعلى هذا فالثنائيات تظهر لتشير إلى أن علاقة التعارض تكون بين مذكر/مؤنث وبين مؤنث / مؤنث وبين مذكر / مذكر بالإشارة إلى المؤنث . قد يدهشنا — على الرغم من أن ذلك أمر حقيقى إلى حد بعيد — أن هذه هى بعض التعارضات الأساسية التى تتخلل المعلقة كلها ، وتشكل نسيجها . وهذا سيتضح بعد قليل فى التحليل . ومع الملاحظات الكاشفة أن ثنائية حبيب / منزل التى تصبح تعارضاً فقط على مستوى حى / غير حى ، إنما تعكس طبيعة العلاقات بين ثنائية من أكثر الثنائيات جوهرية فى المعلقة ، هى بالتحديد ثنائية / السيل ، التى تشكل تعارضاً ليس على المستوى الدلالى أو الوظيفى بل على مستوى حى / غير حى (٨) .

وثم جانب آخر من جوانب التعارضات التى نناقشها ، وهو جانب يستحق الذكر ، يتمثل فى أن أربعة من هذه التعارضات تشتمل على إتجاهات : جنوب / شمال ، وغرب / شرق ، ومرتفع / منخفض ، وكلها توحى بمكان مغلق ، المكان محاط من كل الإتجاهات ، قنوات المياه خاوية ، والقيعان — وهى أماكن منخفضة تحيط بها الأرض ، وتحدها الحدود ، سوف يتجمع الماء فيها ، وسيتضح فيما بعد أن المعلقة تطور إلى درجة مدهشة الصور والأحاسيس ذات الطبيعة المماثلة لما تثيره فينا تلك التعارضات فى الحركة الإفتتاحية فى المعلقة .

٣ — ١

إن التحديد الجغرافى المفصل للمكان ، أو على الأقل ذكره ، له مغزى سنذكره فيما بعد ، ولكن من المهم الآن أن نلاحظ أن حيوية الانطباع الذى يضيفه التحديد المفصل للمكان إنما يولد ، على المستوى الدلالى ، العبارة التى صعب تفسيرها على عدد من شراح المعلقات (٩) ، وهى قول الشاعر : « لم يعف رسمها » .

إن الشاعر هنا يضاعف من حيوية الرسم وديمومته . ويأتى بعد ذلك البيت السادس ليذكر أن الرسم دارس . أى أن نظرة الشاعر إلى الرسم إنما تتأرجح بين حالتين : الدائم فى مقابل الزائل ، واللازمنى فى مقابل الخاضع للزمن . إن هذا التعارض الجديد ، بين اللازمنى والخاضع للزمن ، إنما هو تجل آخر من تجليات الجيشان العاطفى والرؤية الوجدانية للشاعر ، ويتمثل فى أن الحقيقة الموضوعية (ليست أ) فى مقابل الإدراك الذاتى للحقيقة (أ) . فى كلتا الحالتين يعد تشعب حالة الوجود حالة عاطفية للوجود : ليس الرسم دارساً ، ومع ذلك يثير الحزن والبكاء / سيعفو ولذلك يثير الحزن والبكاء فى ارتقاب المستقبل . ولذلك فإن كلا الحاضر والمستقبل يصبح مصدراً للحزن والتوتر .

سيتضح بعد قليل أن ملامح قسم الأطلال تتخلل المعلقة كلها ، ويتمثل فى الثنائيات والتعارضات والعلاقات الفضائية (المعلقة كلها تكثر من ذكر كلمة « بين » « بمعنى أن شيئاً ما يكون موجوداً بين شيئين آخرين ») ، وتتمثل أيضاً فى غموض العلاقات وحزن الحاضر وغياب المستقبل ، والرغبة اليائسة فى بعث كل شىء بمثل هذه الكلمات التى تتفجر بالحيوية ، وتقيم توازناً مع الحاضر الدارس الحزين ، وعلى الرغم من هذا فإن سعادة الماضى لا تتجسد على أنها توازن للحاضر وحده ، بل تصبح هى بدورها مصدراً للتوتر كما سوف نرى بعد قليل .

— ٤

سوف أقوم الآن بتنظيم الوحدات الأساسية لحركة الأطلال مع الوحدات الأولية لهذه الحركة فى القصيدة المفتاح ، وسيكون ذلك فى جدول بسيط يضعها كحزمة أولية من العلاقات (١٠) التى يمكن تطويرها وإثراؤها فى مراحل متأخرة ، وذلك عن طريق إدماج الوحدات الأساسية لحركة الأطلال فى المعلقات الأخرى ، أو فى أية قصيدة جاهلية أخرى .

أنظر جدول رقم (١) .

جدول رقم (١)*

يشير السهم ⟵ إلى غياب لوحدة أساسية من القصيدة المدروسة .

القصيدة المفتاح = (م)	القصيدة الشبقية = (ش)
التغير	التغير
(م) القبيلة تترك مضرب الخيام (بحثاً عن الكلأ والماء) .	المياه تجف .
	الخيام دارسة
القبيلة تحيا	السيل يترك الأرض
الأرض تبارك بنزول المطر	الأرض قاحلة
النباتات تنمو	لا نباتات
الحيوانات تأتى	لا حيوانات
الحيوانات تلد صغاراً	لا أناس
الحيوانات آمنة وتعيش فى سلام ووئام مع صغارها .	الطبيعة تموت بصورة أبدية وهى لا تجيب الإنسان
الوقت يتغير من شىء غير مقدس إلى شىء مقدس .	الشاعر هجرته نوار .
	بؤس ، لا أولاد ، لا باعث على الحياة .
	الوقت يتغير من شىء مقدس إلى شىء غير مقدس .

* جزء من هذا الجدول الذى يرتبط بالقصيدة المفتاح انما هو نسخة أخرى من جدول (١) فى تحليل القصيدة المفتاح ، مضافا اليه هنا بضعة عناصر لتساعد فى مسألة المقارنة بالقصيدة الشبقية .

الحيـاة	الموت
(ش) القبيلة تترك مضرب الخيام (بحثاً عن الماء والكـلاء) .	الماء يجف . آثار الخيام غير دارسة (إنها تبعث حزناً جديداً) .
→ لا شيء يذكر عن القبيلة	
→ لا ذكر للمطر	→ لا ذكر للسيل هنا (يأتي في آخر المعلقة) .
→ لا ذكر للنباتات (عدا حبات الفلفل والحنظل ، وهما رمزان على المرارة) .	→ لا نباتات .
→ الحيوانات لاتظهر في هذا المشهد (يظهر روثها فقط : كانت هناك ولكنها قد رحلت . الحياة تتلاشى من جديد) .	→ لا حيوانات . → لا أناس
→ لا تناسل ، لا أولاد	→ لا اتصال بالطبيعة .
→ لا ذكر لسلم أو وئام	→ الشـاعر هجرته إمرأة (كان قد هجر قبل ذلك كثيرات)
→ الوقت وقت مرارة وانكسار ليس غير	→ لا يتعكس في المعلقـة إهتمام بالأولاد . → الوقت دائماً هو وقت الإنكسار في الحياة وفي العلاقات الإنسانية .

الجدول يمكن تطويره ليغطي نقاطاً مثل:

(م) الشاعر يقف بالأطلال ، لا رفاق .

الشاعر يسائل الأطلال .

→ لا أمر إلى الرفاق .

→ لا حبس للدموع .

→ لا دموع .

→ لا جيشان عاطفياً .

→ ظهور للزمن الماضي : وقت أن كان هو ونوار معاً

(ش) الشاعر يقف بالأطلال ، مع الرفاق .

→ الشاعر لايسـائل الأطلال

يأمر الرفاق

→ حبس الدموع ، دعوة للشاعر كي يصبر .

فيضان الدموع .

ظهور الوقت الماضي مع نسـاء أخريات .

نساء أخريات يرحلن أيضا .

فيض الدموع مرة أخرى .

إن بعض الدلالات الضمنية المبنية على نقاط التشابه ونقاط الإختلاف التي تتضح من الجدول رقم (١) سوف تظهر في الأجزاء التالية من الدراسة ، وسنحاول أن نربط هذه الإختلافات بالإختلافات الأساسية بين رؤيتي الواقع كما تجسدها في كل من القصيدة المفتاح والقصيدة الشبقية ، ولكن إحدى الخاصيات الملحة في هذا الجدول تستحق التوضيح الآن ، وهي : الغياب اللافت للنظر من العمود الأيسر ، وهو الذي يمثل إتجاه التغيير — الحياة ، لأية وحدات أساسية مهمة تنتمي إلى القصيدة الشبقية . هناك مفردات ترتبط بالماء ، كما أن هناك إشارات إلى الحيوانات ، ولكنها بدلا من أن تصور خلق الحياة في وسط الموت تصور حالات وجود ونقاط زمنية تحدث عند إنحسار الحياة ، وتلاشي الطراوة والخصب . مثل هذا نجده في طبيعة الإشارات المتضمنة في كلمة « مقراة » التي لها أهميتها لاشتقاقها من جذر ق ر ر (قرّ) ، الذي يشير إلى مكان يتجمع فيه الماء (منساباً من أماكن أكثر علواً (. وكذلك الحال في كلمة (قيعان) التي تتضمن إشارة مماثلة . بيدأن مقراة وقيعان لاتذكران كي توحيا بالماء . فيحالة الكلمة

الأولى ، لا توجد إشارة إلى الماء ، وفى الحالة الثانية نلمح إشارة واضحة لعدم وجود الماء ، إذ إن القيعان مملوءة ببعر بقر الوحش الذى يشبه حب الفلفل . أما بالنسبة لبقر الوحش نفسه فالمهم ليس وجوده ، بل المهم هو غيابه الآن ووجوده غير المحدد فى الماضى . لقد إنحسر كل شىء ، حتى حياة الحيوان قد إنحسرت وتلاشت ، مخلفة وراءها لا شىء سوى البعر ، وهو الذى يجسد لحظة الفقدان والموت ، ويشكل ، من ثم ، قاع البنية الإيقاعية للزمن والحيوية . وهناك إشارة أخرى ، أكثر خفوتاً ، إلى حياة الحيوان ، لكنها تضاعف من غياب الحياة . إن « توضح » ، كما نعلم من القصيدة المفتاح ، مكان يشتهر بجمال بقره الوحشى . وهو يستحضر فى القصيدة المفتاح بهذه الخاصية ، كما يذكر بقره صراحة ، ولكن الشاعر فى القصيدة الشبقية يذكر المكان لا البقر ، ويأتى موضعه خارج إطار وحدة الأطلال ، مكوناً أحد حدودها ، وفاصلا لها عن بقية المنظر .

٥ —

لقد تم التركيز على حالة الإستجابة العاطفية الفائقة فى وحدة الأطلال بسبب أهميتها البنيوية الجوهرية . إنها مهمة لا بوصفها خاصية محلية للوحدة التكوينية التى نناقشها الآن فحسب ، ولكن لما لها أيضاً من كثافة تتولد عنها حركة مضادة لكثافة أشد ، تتمثل وظيفتها فى شيئين ، هما توازن حركة الإفتتاحية ، وكذلك التوسط بين الثبات ، وعدم الحركة ، والجفاف ، والموت النسبى لهذه الحركة من جهة ، والقوى البدائية الغامرة والجارفة للحركة الأخيرة فى القصيدة من جهة أخرى ، متجسدة فى منظر الحصان والسيل .

إن وحدة الأطلال هنا محكومة بالموت ، والتغيير ، والجفاف والزوال ، أكثر من الوحدة المناظرة لها فى القصيدة المفتاح . ومن ثم نجد مظاهر الحياة والخصب والديمومة خافتة فى القصيدة الشبقية أكثر مما هى فى القصيدة المفتاح . إن جدلية الحياة / الموت ما تزال واضحة ، ولكن حصيلتها إنما ترى على أنها سيطرة للفقدان والإنكسار والزوال . إن الحياة تظهر لمحاً ملتبساً أكثر منها شيئاً يسمح له بالإنبثاق من داخل وحدة الأطلال . أما تضمنات الجمال والحيوية والطراوة فى إسم المكانين : (توضح ومقراة) ، والآثار الدالة على حياة الحيوان (بعر) ، فتخلق إحساساً بالحياة ، ولكن القصيدة مسكونة بلحظة تقهقر لقوى الحياة ، تجعل من الفعل الغنى بالمشاعر (نسجتها) شيئاً عظيم الأهمية . إن ذكر هذا الفعل ليس أمراً تعسفياً أو غير ضرورى ، بل هو صورة لنوعين من الرياح التى تمثل قوى متعارضة للدمار ، ناسجة الأطلال ، فتشى بإحساس بالجمال والرشاقة ، ولكنها تقدم كذلك إحدى النهايات التى تنساب فى تيار الأسى الذى صوره الشاعر فى البيت الأول ، مولدة عن طريق التفاعل فيما بينها حالة مركبة للوجود . إننا نجد ، فى جانب ، إحياء للطبيعة ، وبثاً للإحساس بالحياة فى وسط الموت ، ونجد ، الجانب الآخر قوة تثير أحزان الشاعر وآلامه المبرحة وتضاعفها ، وكما لاحظ بعض الشراح الأفذاذ قديماً ، تتبدى الصورة غنية لأن القول بأن الأطلال لم تعف معناه أن الشاعر إنما يصور قوتها الأبدية ليثير الحنين والحزن والبكاء . وتظل الأطلال هناك ، نضرة وجديدة ، تشحذ حيوية الذكرى ، وتخلق توتراً متزايداً .

تختلف مظاهر الحياة التى يصفها الشاعر هنا إختلافاً أساسياً عن تلك التى نجدها فى القصيدة المفتاح ، ذلك لأن العملية الجدلية هنا ورؤية الواقع التى تشير إليها إنما تختلف جوهرياً عما هى عليه فى القصيدة المفتاح . ويمكن رؤية حياة الحيوان هنا لا على أنها تجسيد لقوى التناسل ، واستمرارية البقاء بل على أنها إستحضار يخلق إستجابة عاطفية ذات كثافة هائلة . إن المطر لا يسقط ، والنباتات لا تنمو ، وتوظف علامات الحياة كلها بوصفها عوامل نشطة تولد إحساساً عاطفيا كثيفاً بالوجود . وتبعث الذكرى بتلك الصيحة المفاجئة « قفا نبك » . أما بعر الآرام فيخلق إحساساً بالمرارة ، ويثير منظر الرحيل حدة إنفعالية مضاعفة على مستوى حسى (الوقوف لدى سمرات الحى ، ناقف حنظل) . وعندما تلوح فى الذهن أم الحويرث وأم الرباب فإن الإستجابة تتمثل فى شهوة عارمة ، فالشاعر لا يقدم صورة بصرية تماماً ولكنها صورة أكثر حسية ، تظهر فى ريح الصبا التى تهب من الشرق حاملة شذى النسوة وأريج القرنفل ، وهى الصورة التى تداعب حاستى الشم واللمس . إن حدة الشهوة إنما تخلق إستجابة عاطفية جياشة فى البيت التاسع « ففاضت دموع العين منى صبابة » ، وهى إستجابة قد يميل البعض إلى أن يتعاملوا معها على أنها مجرد مبالغة ، ما لم يكن المرء عارفاً تماماً بالوظيفة الرئيسية لوحدة الأطلال كلها .

من الممكن رؤية وحدة الأطلال بوصفها مركباً للعلاقات التي تخلقها التعارضات وهي الموت / الحياة ، والزوال / الديمومة ، وتعمل لا على أنها قطعة نحيب تقليدية ، ولكن بوصفها حركة عنيفة في معزوفة سيمفونية ، هذا التركيب في العلاقات إنما يحدد المستوى العاطفي للقصيدة ، ويولد بنية دلالية تؤكد السبق لحدة الإستجابات العاطفية والشهوانية على التفكير المتأمل أو عقلنة التجربة. هذا واضح في تعارض مثل « هم / أنا » (هم يقولون : لا تهلك أسى / أنا أدع الدموع تتفجر وتسيل . هم يتأملون وينصحون / أنا أستجيب تلقائياً وعاطفياً تماماً). هذا التفسير يعلق أهمية كبيرة على حرف « الفاء » في قوله ففاضت ، إستجابة مباشرة لقولهم له « لا تهلك أسى وتجمل » .

إن الفعالية السباقة التي تكتسبها الحياة العاطفية والحدة الشهوانية إنما تولدان الحركة الثانية للقصيدة بأكملها . تلك الحركة التي تجسد محاولة يائسة لاستحضار لحظات أكثر حدة للزمن المنقضى ، هي لحظات تشكل — من خلال حدتها — الموجة المضادة أو القوة المضادة للحياة التي يمكن أن تعمل بطريقة معاكسة عند الإحساس بالفقدان والتغيير والزوال . نقول « من خلال حدتها فحسب » بسبب مضمونها الدلالي أو حالاتها الوجودية التي تحكمها . هذه اللحظات الماضية لا تشكل حالة السعادة التي يمكن أن تقيم توازناً مع حالة الحزن إذا كانت وظيفتها هي هذه الوظيفة ، ذلك لأن اللحظات الماضية ليست كلها لحظات سعيدة . والحقيقة أن أكثرها أهمية هي لحظة الأسى والحزن والألم المبرح الذي تكشف عنه ، بصفة خاصة ، تجربة الشاعر مع فاطمة ، ولكن مضمون هذه اللحظات العاطفي ، سواء أكانت سعيدة أم لم تكن ، لم يكن في الحقيقة أمراً مهماً ، وما يجعلها مهمة إنما هو كثافتها العاطفية والشهوانية .

وينتج عن الزمن الزائل في وحدة الأطلال أزمنة أخرى ميتة ، عاشها الشاعر عملياً في فترات بعيدة من حياته الماضية ، لها وظيفة إيجابية في خلق توازن مضاد للزمن الآتي ، وبهذا المعنى تكون الحركة الثانية في جوهرها « بحثاً عن الزمن الضائع a la recherche du temps perdu » . إنها محاولة يائسة لنفي إنقضاء الزمن وطبيعته الزائلة ، والطبيعة الهشة للعلاقات البشرية ، وللتلاقي ، وللعالم المستقر ، وللتواصل العاطفي الحميم ، وذلك عن طريق بعث تجارب الماضي الذي تبدو علاقته بالحاضر غامضة . إن هذا الزمن المنقضى يستحوذ عليهم وهم

في أوج حيويتهم وإشراقهم ، بل وهم ، فوق هذا ، في ذروة إمتلائهم بالكثافة العاطفية والشهوانية . إن تفصيلات الماضي تومض بوضوح ، ليس بوصفها حكاية تروى بطريقة تعسفية ، بل لكونها لقطات متلاحقة ومتوهجة يتم إختيارها بعناية . ويستخدم الشاعر أول الأمر كلمة عامة تماماً لتشمل الزمن الماضي كله ، ولكنها تستخدم لتعني يوماً معيناً بذاته « ألا رب يوم » ، فالتركيب هنا لا يعني « مجرد يوم » بل يعني « وقتاً أو أوقاتاً » ، كما توضح ذلك الأبيات التي تتبع هذا البيت مباشرة ، إذ يظهر النعت « صالح » ، ويكون ظهوره لافتاً نتيجة حياديته النسبية بوصفه كلمه عاطفية . لكنه يجسد بقوة رؤية الشاعر للزمن الماضي وكذلك الزمن الحاضر ، لأن ما في الحياة إما صالح أو فاسد . فالحياة كما يصورها الشعراء الآخرون يفسدها الزمن(١١) ، وأكثر من هذا فإن اليوم المحدد « جلجل » هو يوم مهم ، إذ أن كلمة جلجل المشتقة من جلجل (ذبذبة الصوت وتكرار الذبذبة) تنقل حركة صاخبة ، ثم تومض أمامنا صور لا تكمن قيمتها في تصوير السعادة بقدر ما تكمن في الشبق البدائي للحياة والإفراط في التمتع بها . وتصور « ويوم عقرت للعذارى مطيتي » الجمل على أنه القربان الذي يقدم على مذبح اللذة الحسية : ماذا يمكن أن يصور الحدة الحسية البدائية أكثر من دم حيوان مهرق وصورة العذارى يتفجرن بالحياة وهن يحتفلن ويتضاحكن ويتراهن حول اللحم ؟ الشهوانية يوضحها هنا أمران ، يتمثل الأول في الصياح بعاطفة بدائية تظهر في قولهن : « فيا عجبا لرحلها المتحمل » وهو سطر يضيف قليلا على المستوى الدلالي ، لكنه محمل بتفاصيل حسية لا يمكن فهمها إلا في السياق التاريخي للقصة . والأمر الثاني هو الصورة ، وهي التي لا تتضمن حاسة البصر وحدها ولكن حاسة اللمس كذلك : « وشحم كهداب الدمقس المفتل ». من الواضح هنا أنه لا شيء على الإطلاق قد قيل عن الجماع أو حتى عن الإستجابة من قبل العذارى أو عن أي تراسل حسي ، وكل ما هناك هو تصوير للمنظر الشهواني . ويلي هذا المنظر مباشرة ومضة أخرى تظهر في تصاعد الشهوانية واقتراب جسدين أحدهما من الآخر للمرة الأولى. وتتمثل هذه الومضة في صورة الشاعر داخلا هودج عُنَيْزة (هل كان يجلس وراءها ؟) المرأة هنا تتمنع (هل كان تمنعها دعوة ؟) ، وتطلب منه أن ينزل من الهودج ، وهنا ، مرة أخرى ، وبصرف

النظر عن التفاصيل الواقعية المرئية الفزيائية ، فإنه لا شيء يقال خاصاً بالجنس: إن الشاعر فحسب يطلب إليها أن ترخى زمام (ماذا ؟) ، وألا تقصيه عن نعيم جنتها ، ولكن ليست هناك إشارة إلى الإستجابة . وبدلا من هذا، نجد إستحضاراً للحظة مميزة من الماضى (حيث يصور أول إتصال جنسى) ، وهى تستحضر من أجل مضمونها الحسى .

إن التكنيك الإنتقائى المستخدم هنا إنما يصعد من التجارب الشهوانية الخالصة المستكنة فى الزمن الماضى . ولكن اللحظة القادمة تتحول إلى مستوى آخر للحدة، تلك هى الكثافة العاطفية المرتبطة بدخيلة الشاعر وبقلبه وحبه . ولا يبدو فى هذه الطبقة الجديدة فى التجربة ما يبعث على السعادة، وهو أمرمهم، وإنما يسود التوتر العلاقة بين الشاعر وفاطمة، ويظل هذا التوتر، الذى يلف العلاقة بأكملها قائماً حتى بعد انقضاء المنظر المضطرم بحس المغامرة والحدة الجنسية فى وحدة « بيضة خدر ». وسوف يخصص لشبكة العلاقات التى تصورها الحركة الأولى (M - I) جداول فى أقسام ٦ — ٧ من الدراسة ، و سيكون مفيداً الإستعانة بالجدول المرتبط بهذا القسم .

٦ —

لأول وهلة تبدو القصيدة الشبقية مؤلفة من جملة من نوع (أ) هى (ب) لكن (أ) كانت (ج) (السماء رمادية ولكن السماء كانت — أو إعتادت أن تكون — زرقاء) . وعلى هذا النحو فإن القصيدة تولد مقولة هى : كل شيء يموت الآن (حبيبتى بعيدة ، النساء اللاتى أحببت قد رحلن ، وأنا قد أصبحت وحيداً) ، لكنى قد إغتنمت أياماً طيبة مع النساء (على سبيل المثال : عنيزة وفاطمة إلى آخره... على الرغم من أن الماضى لم يكن بمنأى عن المشكلات) .

فى ضوء مثل هذه المقولة فإن القصيدة تظهر بصورة طبيعية كما لو كانت تتألف من موضوعات مبعثرة لا علاقة بينها، لأنه — فى نهاية هذه الجملة النموذج — يظهر قسم يصف الليل ، وقسم آخر يصف الذئب ، وقسم ثالث يصف الحصان، وقسم أخير يصف السيل. من الصعب أن نرى كيف ترتبط هذه الأقسام الأربعة بالجملة الأصلية ، ومن السهل أن تعد هذه الأقسام ملحقات أضيفت إلى هذه الجملة على أيدى الرواة أو على يد شاعر لم تكن لديه فكرة عما تكون القصيدة أو عما ينبغى أن تكونه . ولقد تعامل آربرى Arberry مع القصيدة بوصفها

قطعة محيرة وغير منظمة ، وكان ذلك حين أراد إقتباس أقوال أحد الشراح (١٢) ، ويمكننا ، إذا نظرنا عن قرب ، ومن خلال تطبيق التحليل البنيوى على القصيدة، أن نوضح أسباب غموض الجملة الأولى ، وهو ما يظهر فى تركيبها النحوى وفى معناها كذلك . ليس فى الجملة محور واحد محدد ، ولكنه محور متعدد الجونب وسوف أشرح ذلك فيما يلى .

٦ — ١

تدور الجملة الأولى بالتحديد حول محور « الزمن الحاضر / الزمن الماضى »، وتكشف عن التعارض بطريقة شعرية ثرية . إنها تحاول أن توازن الزمن الحاضر ببعث الزمن الماضى ، وذلك فى حيويةقصوى . لكن التعارض بين الزمنين ليس خالصاً تماماً ، وإلا أصبحت القصيدة مجرد مقولة تدل على الحنين ليس غير، لأنه على الرغم من أن الزمن الحاضر متجانس (بمعنى أنه زمن الحزن والموت) فإن الزمن الماضى غير متجانس. إنه ليس ببساطة زمن سعادة كما كنا نتوقعه أن يكون . إن الزمن الماضى الذى يبدأ بمنظر رحيل القبيلة والحبيبة (الماضى ١) ويوغل أكثر فى الماضى إلى زمن أم الحويرث وأم الرباب (الماضى ٢) إنما هو زمن الشـدة والألم . وعندما يبدأ جانبه الباسم فى البيت العاشر بقوله: « ألا رب يوم لك منهن صالح » يكون هذا هو (الماضى ٣) . قد يبدو على الفور أن ذلك محكوم بالتناقضات أو بمعارضة أخرى أساسية وأكثر حيويةمن المعارضة الأصلية، وهى (الزمن الحاضر / الزمن الماضى) . تبدأ المعارضة الجديدة لتبلور لتوها علاقات حسية يذكرها الشاعر ، هى العلاقات التى يتوقع لها أن تكون سعيدة وإيجابية كى تتوازن مع الزمن الحاضر . ويشير الشاعر فى عمومية تامة إلى « يوم صالح » لا يمثل الدرجة القصوى فى الإثارة . إنه يذكر إسم يوم « دارة جلجل » ثم يذكر عنيزة . وتشكل عنيزة أول إمرأة حقيقية ملموسة تصبح المحور العاطفى فى وحدة « اليوم الصالح » . ولكن عنيزة ليست مصدراً للإنسجام والسلام بل هى مصدر للتوتر . من الممكن أن نرى العلاقات بالطريقة التالية :



هذا المثلث يوحى بأن عنيزة ترفض تقرب الشاعر وهى مدفوعة إلى درجة كبيرة بخوفها من الجماعة (وعوامل خارجية أخرى) . وعلى هذا يسرى التوتر من الجماعة إلى عنيزة ، ومن ثم إلى الشاعر . ويخلق رفض عنيزة تراجعاً آخر إلى ماض أكثر بعداً هو (الماضى ٤) الذى يستحضر بوصفه مصدراً للطاقة الداخلية ، كى يخلق قوة متوازنة تعمل عاطفياً وجسدياً من أجل تخفيف التوتر الذى يخلقه (الماضى ٣) . بمعنى أنه يخلق توازناً فى نفس الشاعر ، فيصبح أكثر قدرة على إستمالة عنيزة كى تخضع له . إنه لون مثير فى باب الإقناع ، أن تحاول إغواء إمرأة عن طريق المباهاة بأن نساء أخريات ، أكثر تمنعاً ، قد إستسلمن لك ولكننا سرعان ما نرى أن (الماضى ٤) نفسه تتخلله أيضاً درجة توتر خاصة : « إن الولد يبكى ، بينما جسم المرأة يتحول إليه ، والنصف الآخر يظل تحت الشاعر » . هكذا تنتهى أول حركة فرعية كاملة فى القصيدة .

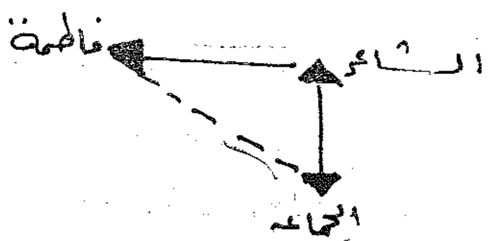
الحركة الفرعية الأخرى تأتى على أنها مفاجأة حقيقة . لقد قصد بها بالطبع أن تكون مقولة عن وقت السعادة أو وقت الغزو ، ولكننا سرعان ما نتأكد من أنه على الرغم من تماثلها النحوى مع « ألا رب يوم » الأولى — وهو تماثل يوحى لنا بأن مضمونها سيكون مماثلا كذلك ، بمعنى أن الشاعر قد قضى يوماً صالحاً مع إمرأة أخرى ، إلا أن ما يحدث هو العكس ، إذ سرعان ما يتلاشى « يوم صالح » هنا ، مخلفاً صورة الشقاء والرفض : « إنه يوم تدللت على فاطمة وقلت لها مهلا ، أبقى بعض هذا التدلل » هكذا ينكسر محور القصيدة كله :

هكذا لم يعد الزمن الحاضر متوازناً مع الزمن الماضى وإنما يظهـــر على النحو التـــالى :

الزمن الحاضر ⇆ الزمن الماضى

ويمثل الشكل ⇆ حقيقـــة أن الزمن الماضى إنما يصـــعد التوتر فى

الزمن الحاضر ، لأنه زمن مماثل فى تعاسته . وتفضى حركة فاطمة إلى تعبير صريح عن الحب ، وذلك لأول مرة فى القصيدة ، وعلى الرغم من أن التاريخ يحدثنا بأن عنيزة كانت أيضاً محبوبة الشاعر فإن القصيدة لا تقول هذا . إن الزمن الماضى الجديد (الماضى ٥) لا يكرر (الماضى ٣) إطلاقاً ، عدا التكرار على مستوى واحد فحسب ، هو التوتر الذى تخلقه الجماعة ، وإن حدث فى إتجاه مخالف لاتجاه الجماعة التى تلوم الشاعر . إن رفض فاطمة لا شأن له بالجماعة ، ويمكن بيان ذلك كالآتى :



التوتر هنا داخلى وهو قائم فى علاقة الشاعر / المرأة ، ولكن (الماضى ٥) يولد حركة مماثلة (للماضى ٤) هى بالتحديد قصة بيضة خدر ، وتمثل (الماضى ٦) ، وهى تتماثل مع (الماضى ٤) من حيث دورها الوظيفى على أقل تقدير . هكذا نصل إلى نهاية الحركة الأولى M — I فى البيت الثانى والأربعين لنجد أننا عدنا إلى (الماضى ٥) . وتكتمل الدائرة وما يزال التوتر باقياً ، ومن الواضح أن (الماضى ٦) لم يخفف من حدة التوتر ، إذ أن فاطمة لم تستمل بعد ، على الرغم من حدوث توازن عاطفى . إن الشاعر ينتقم — لنقل هذا — ويعوض حالة الإذلال التى عاناها مع فاطمة . ولكن الأمر ليس هكذا ، لأنه سرعان ما تبدأ الحـــركة الثانية M. II . بصورة تمثل معاناة الشاعر فى ليل سرمدى . وسوف أتتبع هذه الحركة فيما بعد ، ولكن لنعد أولا إلى الحركة الأولى .

من الواضح أن الحركة الأولى M-I ليست جملة ذات بعد واحد ، ولكنها جملة معقدة ومتعددة الأبعـــاد وغامضة ، تتميز بتركيباتها النحوية المتماثلة ، وبتباينها ، بل تناقضها ، على مســـتوى المضمون . ويمكن وصف هـــذه الجملة بالطريقة التالية :

جـــدول « ٢ »

جمـــلة الحـــركة الأولى

تركيب نحوى متماثل ولـــكن المضـــامين مختلفة

عبـــارة أ		عبـــارة ب
الزمن الحاضر ميت (نسبياً) مصدر للتوتر والألم	الزمن الماضى حى مصدر للحزن والفرح	الزمن الماضى ٥ دائم .
	الزمن الماضى ١ ، ٢ مصدر لألم مبرح .	الزمن الماضى ٥ مصدر للحزن والتوتر (ولكنه أيضاً وقت الكثافة (الحب) .
	الزمن الماضى ٣ متوازن مع الماضى ١ ، ٢	الماضى ٦ يتوازن مع الماضى ٥ إنه وقت الإنسجام المطلق، والكثافة (الجنس) .
	الزمن الماضى ٤ ، ٣ متوازن مع الحاضر .	لكن الزمن الماضى ٥ يظهر مرة أخـــرى .
	ومع ذلك فالزمن الماضى ٤ يسوده التوتر (برغم أن التوتر هنا يصعد الإنصهار والانسجام بين الرجـــل والمرأة (الجنس) .	بوصفه وقت التوتر الدائم .

مقولة : فى الجنس وحده يمكن تحقيق لحظة التجانس والكثافة المطلقة التى تجاوز كل توتر .	مقولة : الفعـــل الجنسى وحده هو لحظة الانصهار بين الرجل والمرأة التى تحدث توازناً مع التوتر الذى يتولد عن الحب أو ينشأ فى الزمن الحاضر . ويحدث التوازن بالوصول إلى ذروة الكثافة ، على الرغم من أنها لا تؤدى إلى تلاشى التوتر نهائياً .

لكن كل اللحظـــات فى الحركة الأولى جـــزء من « يوم صالح » . وعلى ذلك فإن المضمون الدلالى (أو العاطفى) لأى لحظة إنما هو غير مادى ، إذ إن مايعطى أية لحظة نوعيتها هو الكثافة الحسية والعاطفية .

إن الخصيصة الرئيسية للتركيب الشعرى فى هذه الجملة تتراسل مع خصيصة رئيسية أخرى تظهر فى الاستعمال اللغوى العادى ، كما هو واضح فى الأبنية التالية . وهى أبنية متماثلة فى تركيبها النحوى ، ولكنها مختلفة على المســـتوى الدلالى ، وهى :

(أ) خلق الله الإنسان على صورته .

(ب) خلق الله الإنسان فى ثانية .

إن غموض مثل هذه الأبنية سواء فى اللغة العادية أو فى الشعر ، إنما يصعد مضمونها ، ويولد إحساساً بالإثارة ونشوة التعرف ، كما يركز الإنتباه على العلاقات البنيوية والتعارضات الممكنة .

وبناء على هذا تعمل العبارة فى الحركة الأولى كما هو واضح من خلال تضاد أساسى بين « الزمن الحاضر / الزمن الماضى » ، ولكنها لا تقدم هذا التضـــاد كشىء مجرد يحل تلقائياً ، أى من خلال التوازن الآلى للزمن الحاضر بالزمن الماضى . فالزمن الماضى نفسه يتكون من طبقات زمنية تشكل تعارضات لا تحل تلقائياً بدورها ، لأنها — ببساطة — تتضمن زمنين متقابلين .

إن الزمن الماضى قادر على توليد توتر كبير ، مثله فى ذلك مثل أى زمن آخر ، ولكنه لما كان جزءاً من تجربة ثرة فإنه يمكن أن يولد قوى تتوازن مع الألم المبرح والتوتر الناتج عن الزمن الحاضر . وبناء على هذا تنشأ بين الطبقات الزمنية المتنوعة علاقة ديناميكية ليست ثابتة أو آلية . ومن هذا المنطلق تكون الدينامية والحيوية هما القوتان القادرتان على تبديد التوتر ومجاوزة الصفة العرضية للتجربة .

سأوضح الآن أن الدينامية التى تظهر فى الحركة الثانية فى صورة حيوية ونشاط وكثافة شعورية هى القوة التى تتكشف عنها جملة الحركة الثانية فى القصيدة الشبقية . إنها تؤكد أهمية هذه القوة بوصفها القوة الوحيدة القادرة على مجاوزة الموت، والزوال والألم المبرح ، وتكثفها فى رموز أساسية ، تتمثل أولا فى الرجل وأكثر رفاقه التصاقاً به فى لحظة المغامرة ، وهو حصانه ، ثم تظهر فى البيئة المحيطة بالرجل، وفى الإيقاع الأزلى للطبيعة ، كما يتجسد فى العاصفة المطرية والسيل .

لكن الانتقال من الحركة الأولى إلى الدينامية فى الحركة الثانية لم يحدث بطريقة تعسفية ، إذ يؤدى خلق الحافز الجنسى فى صورته المطلقة فى وحدة (بيضة خدر) مهمة التوسط بين هاتين الحركتين عن طريق إقامة رمز للازمنى والثابت المجاوز للزمن . وعند هذه النقطة تأتى الحركة الثانية بصورة طبيعية . إن القصيدة عندما تلتقط الطبيعة الهشة للتجربة « وتثبتها » ، كما تكشف فى الوقت نفسه عن عجز الذاكرة فى تخفيف حدة التوتر ، إنما تكشف عن الحيوية ، والنشاط ، والكثافة الشعورية كما تتجلى فى مظاهر عدة ، وتنتهى القصيدة بتفجر السيل الذى يغمر الذهن ويمحو ، ولو للحظات . الهشاشة والألم المبرح والموت .

٦ — ٢

سأعود الآن إلى الغموض الكامن فى بعض لحظات الزمن . ويتمثل أولها فى قصة عنيزة . كيف يتأتى لعلاقة يحددها التوتر أن تعمل كقوة توازن للحزن والموت ؟ الإجابة واضحة . فالحركة الفرعية لعنيزة تعمل بوصفها تجسيداً وتحقيقاً لدرجة ذروية من درجات الكثافة الشعورية ، تتولد لحظة المغامرة عند الرجل فيندفع مخترقاً الحجب كلها كى يصل إلى إمرأة فى خدرها (ومن الجدير بالذكر أن الخدر أيضاً هو عرين الأسد) . إن لحظة المغامرة هى العامل الوحيد المشترك بين الزمن الماضى ٣ والزمن الماضى ٦ ، وهى تحقق دائماً درجة من الحدة العاطفية والجسدية التى هى جوهر القصيدة . إن الحدة الشهوانية والجنسية هى الجوهر الذى نراه واضحاً فى اللحظات المستعادة ، وتتمثل فى التوفز المشحون للحواس ، أى البصر والشم والسمع واللمس والذوق (كما ظهر فى مشهد العذارى ولحم الجمل) إن الإنسان بوصفه كينونة متوقدة بالحدة الحسية والكثافة العاطفية هو الرد الوحيد على الموت . هذه الحدة والكثافة ذاتها نراها كذلك فى قصة الحب فى قسم الأطلال (قارن بين قسم الأطلال هنا والأطلال التى تخلو من العاطفة فى معلقة لبيـــد) . إن الحدة تظهر فى الجنس بصورة فائقة ، كما أن مغزاها أعمق ، فى الوقت الذى لا يحدث فيه شىء فى الحب ، فالمرأة ترحل كجزء من الدائرة العادية ، ولا يبقى سوى العاطفة . وليست الكثافة الشعورية فى المغامرة (ويكون العلاج هو إنهمار الدمع) فى حين يغامر الرجل فى لحظة الجنس فينفذ عبر عوالم مجهولة فى جسم المرأة أو فى خدرها ، يفصلها عن الآخرين ، يفصل حتى جسدها إلى نصفين ، وهو ما سوف يتضح فى القسم المخصص لدراسة الصور فى القصيدة الشبقية . فى الجنس الكثافة ذروية ، كما هو واضح خصوصاً فى ارتباط لحظة المغامرة والشهوانية بالموت ، وليس من قبيل الصدفة أن يكون ظهور الموت فى القصيدة الشبقية ، جزءاً من سياق شهوانية متأججة أو جنسية ، فالجمل يذبح فى صحبة العذارى ، والشاعر يحاط بنذر الموت عندما يدخل خدر عنيزة ، والحصان يغطى بدم عذارى

البقر الذى ذبح الشاعر بعضه . إن الإرتباط بين الحافز الجنسى وبين الموت رمز أزلى يظهر فى الثقافات كلها ، فالموت عودة إلى جسم الأرض فى إتحاد معها ، والجنس هو إنصهار مع جسد الأرض — المرأة ، وإتحاد تام معها كذلك . إن ما يتولد عن أحدهما من كثافة شعورية ونقاء فائق نجد مثيلا له فى كثافة ونقاء فائق يتولد عن الآخر .

٧ —

يوحى جدول (٢) بأن القصيدة ترمى إلى اكتشاف طبيعة الزمن المتناقضة ظاهرياً ، من حيث كونه واقعاً وذكرى . إنها محاولة لحل تناقض أساسى كامن فى كل تجربة تكون حقيقية وواقعية فى الزمن الآنى ، ومن ثم حية وغير فانية فى عالم هش يحكمه الزوال ، وتكون فى الوقت نفسه قادرة على بعث السعادة أو الشقاء .

وعلى سبيل المقارنة ، نجد أن التجربة ، عندما لا تكون واقعية بل محض خيال من صنع الذاكرة أو تكون بحثاً عن زمن منقض ، فإنها تولد إما الفرح ، إذا أمكن إستعادتها بكامل حيوتها أو الألم ، إذا كانت غائمة توشك على التلاشى . إنها تولد الألم ، ليس من خلال مضمونها الحقيقى ، أى سواء كانت تجربة سعيدة أو غير ذلك ، ولكن من خلال كثافتها . هكذا فإن كثافة التجربة وحدها يمكن أن تتخطى الزمن ، وتخلق توازناً بين الألم فى الواقع وألم الزوال ، وهو الخصيصة الملازمة للزمن . من هذا المنطلق يمكن شرح ترتيب ظهور العلاقات مع النسوة فى وحدة الأطلال ، وكذلك ترتيب الأيام « الصالحة » فى الذاكرة .

إنها تتطور كإيقاع للحدة والكثافة ، وتبدأ بنغمة بطيئة ، ومبهمة ، وعامة ، وغير محددة ، ولا يمكن تعرفها إلا بوصفها حادثة فى مكان ، وهى تصبح أكثر حيوية وحدة بوصفها نظيراً للنسوة فى المكان . وأخيراً فإنها تصل إلى قمتها عندما تبعث إمرأة معينة من الزمن الضائع ، وتتجسد فى الزمان والمكان . ويتضح هذا التكثيف التدريجى فى الجداول التالية :

جدول « ٣ »

بناء العلاقات مع النسوة فى وحدة الأطلال

زمن الحزن يفتتح بدعوة للبكاء (زمن حاضر)

↓

ذكرى مبهمة لمحبوبة ودار (عامة)
(لا علاقات معينة)

↓

تحديد المكان (المكان وحده حى ، لأنه موجود . المحبوبة غائبة)

↓

الزمن الماضى (١) | زمن الرحيل ، المكان والزمان ، والحزن لكن بكلمات عامة دون علاقات محددة .

↓

زمن غامض حوار مع الرفاق .

↓

إما الزمن الحاضر
أو الزمن الماضى (١)

ذكرى مبهمة لامرأتين ، الزمن الماضى (٢) (أسماء لكن دون تحديد لزمان أو مكان أو علاقات معينة . كل ما تبقى شذى تحمله الرياح) .
وقت الألم والإشتياق ، ينتهى بالدموع .

١ — تظهر الدموع عندما تكون الذكرى مبهمة ، إذ إن الزمن قد جعل الذاكرة عاجزة عن إبتعاث الكثافة الشعورية أو الماضى فى صورة حية محددة .

٢ — تواصل حركة الزمن إنحسارها من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضى (١) ثم إلى الزمن الماضى (٢) ، ومن مبهم إلى ما هو أكثر إبهاماً ، ومن معتم إلى ما هو أكثر إعتاماً .

٣ — يتكاثف الحزن ويدل على الحالة العاطفية التى تتطور من دعوة إلى البكاء إلى الإنفجار بالنحيب .

جـــدول (٤)

بناء العـــلاقات فى وحدة « يوم صالح »

يوم صـــالح (وصف عام)

↓

يوم فى دارة جلجل (الزمان والمكان) .

↓

يوم العـــذارى (الزمان والأحداث والنسوة كمصـــطلح عام يقصد به جماعة العـــذارى) (يوم يولد كثافة شعورية) .

↓

يوم عنيزة [الزمان والمكان والمغامرات والحادثة وامرأة معينة وتوتر وأول إتصال (قد يكون إتصالا جنسياً)] (يوم يولد كثافة شعورية) . (زمن ماض ٣) .

↓

→ | زمن مع إمرأة حامل ونسوة مرضعات (أو إمرأة واحدة) | زمن ماض (٤)

↓

يوم فاطمة (زمان ومكان وامرأة معينة (توتر ورفض (لا جنس) . (يوم يولد كثافة شعورية) زمن ماض ٥

↓

يوم بيضة خدر (زمان ومكان ومغامرات وأحداث) توتر خـــارجى ، وانسجام ، وظهور الجنس كمطلق . (يوم يولد كثافة شعورية) زمن ماض (٦) .

↓

إمتداد وحدة فاطمة (توتر وألم دائم) كثافة شعورية أزلية .

---

١ ـ على الرغم من التوترات وانقطاع العلاقات ، لا تظهر دموع .

٢ ـ الكثافة الشعورية ذروية تنبعث من الذاكرة .

٣ ـ حـــركة الزمن غير منحسرة ، فتبدو اللحظات كلها حاضرة على مستوى واحد ، ومتوهجة تتكشف بصورة تدريجية عن ذروة الكثافة الشعورية .

٨ ـ

يستحق تنظيم لحظات الزمن فى الحركة الثانية تحليلا مفصلا . وإذا كانت الحكاية فى الأعمال القصصية تمثل « طبقة ذات دلالة مستقلة تتشكل فى بناء يمكن فصله عن الرسالة الكلية وهى القصـــة (Le Recit) » ، فإننا نستطيع أن نقول كما قال كلود بريمون «Claude Bremond» « إن أى نوع من أنواع الرسالة السردية (وليس فقط الحكايات الشعبية) ، وبصرف النظر عن أسلوب التعبير الذى تستخدمه ، إنما تكشف عن المستوى نفسه بالطريقة نفسها » (١٣) . ويغرينا هذا فى ضوء العنصر الحكائى القوى فى بعض قصائد الشعر الجاهلى ، وهنا فى القصيدة الشبقية ، بأن نزعم أن « الرسالة السردية » لها دلالة مستقلة ، وأن الدلالة نفسها تعزى إلى عناصر سردية بعينها ، وذلك نتيجة ظهورها المتكرر فى الشعر الجاهلى . وعلى الرغم من ذلك لم يثبت أن معالجة القصيدة الشبقية أو أى مثال من أمثلة الأبنية متعددة الأبعاد (M.D.S.) فى الشعر الجاهلى بوصفها رسالة سردية تشتمل القصة فيها على دلالة مستقلة ، أدت إلى فهم خصائصها البنيوية أو التوصل ، فى نهاية المطاف ، إلى رؤية العالم التى تدل عليها . ففى القصـــيدة الشبقية ـ على سبيل المثال ـ نجد أن العناصر السردية المتنوعة لا تشكل حكاية . أما البنية الدلالية للقصيدة كلها فتستمد من حبكتها ، بمعنى « كيف يصبح القارىء على بينة مما حدث ؟ » وهـــذا يعنى أساساً « ترتيب ظهور : (الأحداث) فى العمل نفســـه » (١٤) . إن البنية الدلالية وظيفة لبناء السياقات الزمنية والتعارضات التى تشكلها هذه السياقات . وعلى ذلك فلا معنى إطلاقاً لاختزال القصيدة إلى حكاية ذات دلالة مستقلة ، أو البحث عن وظائفها ـ فيما يقول بروب Propp (١٥) ـ التى تكشف عن بنيتها ، أو تكشف ـ بصفة خاصة ـ عن « معناها » الحقيقى . وأستطيع أن أقول إنه لا عدد الوظائف فى القصيدة ، ولا ترتيبها ، ولا ما يتعلق بطبعتها ، قد ظهر متماثلا فى أى قصيدتين شملهما تحليلنا . وليس هناك قصيدة أخرى لها الوظائف التى تتكون منها القصيدة الشبقية ، ولو ظهرت وظيفة من هذه الوظائف فى قصائد أخرى ، فإن دلالتها البنيوية يجب أن تختبر فى ضوء علاقتها بالقصيدة كلها .

تتولد الوظائف فى الحركة الثانية M. II للقصيدة الشبقية عن أربع « علامات » (١٦) ، تعمل فى أربعة سياقات زمنية مختلفة ، كما يتضح فى الشكل التالى :

الحركة الثانية

↓			
ليل	فى لحظة	زمن الليل	(TN.)
↓			
ذئب	فى لحظة	زمن الذئب	(TW.)
↓			
حصان	فى لحظة	زمن الحصان	(TH.)
↓			
سيل	فى لحظة	زمن السيل	(TF.)

إن التتابع الأفقى يتمثل فى زمن / ليل ← زمن / ذئب ← زمن / حصان ← زمن / سيل . الوحدات الثلاث الأولى مقدمة بأداة « توليدية » هى « و » أو « رب » . وأقول توليدية بمعنى أنها تولد طبقة جديدة أخرى للبناء أو وظيفة جديدة . لكن العلاقات القائمة بين الأزمنة الأربعة ليست متتالية أو تاريخية (ولأنها كذلك فهى — من ثم — تختلف إختلافاً جوهرياً عن خصائص علاقات الوظائف فى القصص الخرافية كما وصفها بروب (. إن العلاقات غامضة تماماً ، ولا بد أن توصف . لهذا السبب نفسه ، لا على أنها زمن الليل ← زمن الذئب ← زمن الحصان ← زمن السيل ، لكن على أنها زمن الليل : زمن الذئب : زمن الحصان : زمن السيل ، ومن الممكن تاريخياً أن يسبق زمن الليل زمن السيل أو يتبعه ، وهذا صحيح بالنسبة لكل زمن من هذه الأزمنة من حيث علاقته بالأزمنة الأخرى ، وعلى الرغم من الغموض الذى يسود العلاقات التاريخية بين الأزمنة الأربعة فى القصيدة ، فإنها تقع فى نسخ القصيدة جميعها ، من حيث الشكل ، وفق الترتيب الذى ذكرناه آنفاً . وبناء على هذا يمكننا رسم شكل موضح لهذه الأزمنة ، يكشف عن غياب المصادفة العشوائية بين ترتيبها الشكلى والفيزيائى وترتيبها التاريخى .

(أ) زمن الليل ← زمن الذئب ← زمن الحصان ← زمن السيل (معكوسة) .

(ب) زمن الليل : زمن الذئب : زمن الحصان : زمن السيل (غير معكوسة) .

تتولد الوظيفة البنيوية للأزمنة عن (ب) ولكنها تتصاعد وتتأكد عن طريق (أ) . بعبارة أخرى نقول إنه إذا كان (أ) و (ب) لا يتطابقان ولكنهما يشكلان تعارضاً ، فإن ذلك أمر له أهميته ، كما أنه يجذب الإنتباه إلى الأهمية البنيوية لـ (ب) . وهكذا تكون لـ (ب) قيمة دلالية ، وليست هذه القيمة تعسفية أو زائدة . ونسأل الآن ، ما الوظيفة البنيوية لترتيب كل من أ ، ب .

٨ — ١

تدفع « زمن / ليل » بصورة الليل كلحظة لا زمن لها فى إفتتاحية الحركة الثانية . اللازمن وحدة تاريخية أو موضوعية أساسية لليل ، وهى أيضاً وحدة دلالية ذاتية . الليل لا زمن له كوحدة تكوينية ، وذلك لأن سياقه الزمنى أو موضعه وارتباطه بالوحدات السابقة والتالية عليه أمر غير محدد . من الناحية الدلالية ، تصور الوحدة التكوينية « الليل » الإحساس بلا زمنية الليل ، إنها ليلة تبعث الحزن والألم ، وهى أيضاً تطيل بقاءها عن طريق نفى إمكان التغلب على الألم ، حتى عندما يظهر ضوء النهار . وتتجسد لا زمنية الليل على المستوى الدلالى فى صور النجوم وقد شدتها حبال قوية إلى الصخور الصلبة ، وعلى مستوى آخر تتجسد اللازمنية فى البنية الإيقاعية والصوتية والإشتقاقية فى الوحدات اللغوية ، كما سيتضح فيما بعد عندما ننظر فى نسق القافية وفى ظاهرة التشديد ، ونرى أنهما تعدان من الملامح البنيوية .

الفناء والبقاء إذن هما خاصيتان للحظة زمنية هى لحظة الألم والحزن ، وهما يشكلان ملمحاً بنيوياً للحظتين أخريين للألم والضياع فى القصيدة ، هما وحدة فاطمة ووحدة الأطلال ، وهما أيضاً خاصيتان بنيويتان لزمن الألم والحزن ، زمن الحب وزمن اللحظة الجنسية فى الشعر الجاهلى على الإجمال .

إننا هنا أمام مفارقة مأساوية ، فى شعر كهذا يسوده حس مأسوى بزوال الحياة وبالطبيعة الهشة لعالم الإنسان ومشاعره ، لا تكون اللحظة التى يسيطر فيها البقــاء مؤكداً وجوده ، إلا لحظة البقاء لتجربة الألم المبرح والمأساة .

٨ — ٢

عند قمة زمن الليل يبدأ زمن الذئب متمثلا فى تجربة ماضية تربطها بزمن الليل علاقة غامضة ، تعمل لا بوصفها تعارضاً مع زمن الليل ولكن بوصفها وحدة تكرينية لاحقة ، تضاعف من احساس الشاعر بالخواء والخسران . فالشاعر والذئب كلاهما نحيف وضعيف ، وكلاهما يضيع ما كان قد حققه ، كلاهما عرف زمن الإمتلاء والتحقق ، ولكنهما معرضان لطبيعة الزمن الزائلة ، وهكذا فإنهما يفقدان زمن الامتلاء ، وينتهيان صفر اليدين ، ويظهر الذئب هنا بوصفه مرآة لدخيلة الشاعر ، وتجسيداً حقيقياً للبطل الخاسر . إنه يعوى فى الخــلاء ، فى وادى الخواء . ويتردد صدى هذه الصورة حاملا إحساساً هائلا باليأس ، وسواء قصد « بجوف العير » المعنى الحرفى أو المعنى الأسطورى ، فإن التعبير يدل على اليأس ، وهو يأس أبعد غوراً لو أخذناه بمعناه الأسطورى ، وعلى الرغم من أن العلاقة بين زمن الليل وزمن الذئب تبدو غير محددة على المستوى التاريخى ، فإن الزمنين يشكلان روافد تتكشف فيها التجربة الأساسية للألم والخواء والخسران . ومن الملاحظ أن الزمن الأول يمثل وحدة للطبيعة ، وأن الزمن الثانى يمثل وحدة لحيــاة الحيوان تتجسد فى الذئب، وهو صائد يتوقف بقاؤه حياً ، وبصفة كلية ، على براعته فى الصيد .

٨ — ٣

تبدو لحظة الخسران الآن وقد وصلت إلى قمتها ، وتظهر فى صورة الليــل المخيم والصائد المخفق يحتويه تماماً جوف حيوان . لكن هذا الاحتواء يتصدع فجأة بذكر الفعل : أغتدى ، الذى يعنى الإنطلاق خارج الليــل (فى حين أنه ما يزال ليــلا) . وبينما كل شىء آخر يخيم عليه الليل ، ينطلق الشاعر على حصانه كى يصطاد فى الفضاء الرحيب .

إن الحصان صائد بدوره كذلك ، ولا شىء غير هذا . إنه ليس حصــاناً

لمحارب (كما فى القصيدة المفتاح أو كما فى معلقة عنترة) ولكنه حصان شخص يبحث عن لحظة الحدة المطلقة الكامنة فى مشهد الصيد وما يشتمل عليه من سفح دماء الذبيحة والفرح بالطهى فى الصحراء المنبسطة . صحيح أن الحصان يظهر فى سياق زمنى ، ولكنه ينحى فى الحال خارج إطار الزمن . إن الصورة فى « بمنجرد » تستحضر الزمن : الماضى — الحاضر — المستقبل . أما الفعل الأول « أغتدى » فيستخدم فى صيغة المضارع ، على الرغم من أن سياق الزمن نفسه هو بالتأكيد الزمن الماضى . وبناء على هذا التفسير نجد أن وحدة الحصان تتعارض فى حدة مع الوحدتين السابقتين (الذئب ، الليل) ، وتتعارض كذلك مع الوحدات فى الحركة الأولى ، وهى الوحدات التى تشير إلى حدوث حركة ما بذكر فعل فى صيغة الماضى . أما الوحدة الأخرى الوحيدة التى تقدم ، وهذا مهم ،عن طريق فعل فى صيغة المضارع ، فهى وحدة السيل : (كما هو واضح فى البيت رقم ٧١) . وأما صيغة المضارع (فى البيت رقم ٥٣) فتبدو فى موقع فاصل ،عندما نشاهد تطور صورة الحصان إلى مطلق خارج إطار الزمن.وتبدأ الأبيات التالية بفيض غزير يتراوح بين النعوت والجمل الإسمية ، أو أفعال فى صيغة الزمن المضـــارع واللازمنى ، وتوضح القائمة التالية طبيعة الوحدات اللغوية :

البيت	
٥٤	مكر مفر مقبل مدبر
	كجلمود صخر
٥٥	كميت يزل . . .
٥٦	على الذبل جياش
	كأن اهتزامه . . . غلى مرجل
٥٧	مسح
٥٨	يزل . . ويلوى
٥٩	درير

٦٠ له أيطلا ظبي (وأربع جمل مماثلة) .
٦١ ضليع
٦٢ كأن سراته . . مداك
٦٣ كأن دماء . . عصاره

يختلف الجزء التالى من وحدة الحصان إختلافاً تاماً عما سبقها ، إذ يبدأ كل بيت من أبياتها (من البيت رقم ٦٤ حتى البيت رقم ٧٠) بفعل فى صيغة الماضى . وتتكرر الصيغة نفسها حتى نهاية وحدة الحصان وبداية وحدة السيل ، حيث يظهر الزمن الحاضر مرة أخرى .

وبناء على هذا فإن وحدة الحصان تجيء منقسمة إلى نصفين ، يبدأ النصف الأول ، وهو الأطول ، من البيت ٥٣ إلى البيت ٦٣ ، ويبدأ النصف الثانى من البيت رقم ٦٤ إلى البيت رقم ٧٠ . إنهما يشكلان ، فى حقيقتهما ، تعارضاً بين الثبات والحركة العنيفة ، وبين ما هو خاضع للزمن واللازمنى ، ولكن عناصر التعارض لا تعمل فى إتجاهات عكسية ، إنها لا تعمل بوصفها قوة مضادة ، ولكنها فى الحقيقة تتحرك فى إتجاهين مختلفين ، أحدهما أفقى والآخر رأسى ، وهما ، معاً ، يخلقان صورة للحصان بوصفه ممثلا لمطلق القوة والحيوية . وتؤكد الحركة الأولى لا زمنية الحصان ، وتضعه فوق الزمن كتمثال للجمال والقوة والكمال . أما الحركة الثانية فتضعه فى الزمن كتجسيد لكثافة لحظة اللذة الحسية ، ولامتلاء الجسد بالنشاط ، والتوثب ، وروح الصائد . ويتجاوب الحصان هنا مع وحدتين سابقتين تشكلان إيقاعاً دلالياً لشبكة معقدة من الأمانى المعذبة الخداعة ومن الجمال . إنه يشع إلى الوراء ، ويلقى بضوئه على وحدة الذئب ، فالحصان حيوان صائد يصور بوصفه قمة يبلغها مشهد الصيد . لقد نجح فى تحطيم اللعبة ، وهى الآن تشوى على النار وتفوح رائحتها مثيرة للحواس . والحصان يشع إلى الوراء كذلك على وحدة الشاعر / العذارى . فالشاعر هنا والحصان يظهران فى مواجهة العذارى ويتعقبانهن وهما يصيدان ويتمتعان بمنظر الشواء . ويتوهج الدم واللحم والخمر من خلال البنية الدلالية فى الوحدتين ، فتصعدان لحظة الكثافة الحسية ، وتدفعانها إلى قمتها المطلقة ، ان الحصان يغزو العذارى جسديا ، سافكا دماءهن فى حين يخفق الشاعر

فى غزو العذارى اللاتى قابلهن . ولكن وحدة الحصان تشع ملقية بضوئها إلى أمام كذلك فتستبق السيل فى صور مرتبطة بالحصان . وتظهر هذه الصور أولا فى « كجلمود صخر حطه السيل من عل » ، ثم تظهر فى :

« كُمَيت يَزِلُّ اللِّبْدُ عن حَال مَتْنه   كما زَلَّت الصَّفواء بالمتنزِّل »

ثم فى قوله :

« على الذَّبْل جيَّاشٌ كأَنَّ اهتزامَهُ   إذا جاش فيه حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَل »

وأخيراً كما فى النعت « مسح » ، المشتق من المطر الغزير .

هكذا يقيم زمن الحصان توازناً مع زمن الليل وزمن الذئب ، فيمحو صور الإحساس بالخسران والخواء ، وهى الأحاسيس التى خلقها زمن الذئب فى الحركة الثانية . إن قوى التوازن تتولد ، حتى هذا الموضع من القصيدة ، عن عالم الحيوان ، فى حين أن الطبيعة لم تقم بعد بمهمتها على نحو يؤدى إلى نقض تأثير صورة الطبيعة فى إقتحام جسد القصيدة .

٨ — ٤

لقد حظيت وحدة زمن السيل منذ القدم بالإعجاب لما تشتمل عليه من سحر وجمال ، ولكن هذا الإعجاب ظل ، لسوء الحظ ، بمعزل كلى عن القصيدة . ومن المحتمل أن يعزى سحر هذا الجزء من القصيدة لا إلى طبيعة وحدة السيل كوحدة مستقلة ، ولكنه يعزى إلى دورها البنيوى فى القصيدة . ولعل وحدة السيل تتيح ، على مستوى اللاوعى ، تفجر قوى خفية ، وجوهرية ، هى قوى وحشية ، وبدائية ، وجنسية . يعدل تفجرها مسار القصيدة ، ويضيف إليها مغزى جديداً عن طريق التفاعل مع الوحدات التكوينية الأخرى فى القصيدة .

وفى ضوء ما ذكرت الآن لا تصبح الوحدة التكوينية المشتملة على السيل موضوعاً محيراً فى القصيدة الشبقية . ولقد أشار عدد من الباحثين ، منهم آربرى ، على سبيل المثال ، إلى النهاية المفاجئة للقصيدة ، ولكن النهاية ، فى حقيقة الأمر ، غير مفاجئة ، وهى أيضاً لازمة لبناء القصيدة نفسها . إنها طبيعية فى إطار رؤية الواقع المتجسد فى القصيدة ، مثلها فى ذلك مثل حقيقة أن وحدة الأطلال هى الوحدة التكوينية الأولى فى القصيدة . بعبارة أخرى نقول إن بنية القصيدة بنية غير

معكوسة ، وكذلك فإن بنية الحركة الأولى وبنية الحركة الثانية غير معكوستين ، ومع ذلك فإن عدم الإنعكاس ليس خاصية للقصيدة بوصفها حكاية ، أو بوصفها تتابعاً سردياً أو أسطورة . إنها خاصية للقصيدة تتيح تجسيد رؤيا ذاتية شديدة الخصوصية للواقع ، رؤيا إنسان وعلائق ظروفه فى مواجهة الزمن والموت وهشاشة الحياة والعلاقات الإنسانية .

ويمكن بلورة وظيفة وحدة السيل بصورة أكمل عن طريق تحليل بنائها الداخلى. إن السيل يقتحم القصيدة بطريقة تماثل الطريقة التى قدم بها الحصان ، الذى يظهر فى لحظة سكون ويوصف بأنه « قيد الأوابد هيكل » ويبدو الأمر كما لو كان الثبات أو السكون عند هذه النقطة ، حتى لو كان الثبات المجسد للنشاط والحيوية فى صورتها المطلقة وقد تشكلت على هيئة تمثال عظيم الهيكل ، سوف يوهن من القوة العارمة للحياة التى يستحضرها الشاعر. إننا نستطيع ، بحق ، أن نرى أوجه تشابه عدة بين « أصاح ترى برقاً » فى وحدة السيل وصورة الحصان الذى يومض فجأة مثل البرق عبر الأفق وكأنه ذلك الحصان الأسطورى المجنح عند الأشوريين. إن البرق يومض فى حين ينادى الشاعر رفاقه كى يشاهدوا قوته السحرية وهى تشق طبقات السحب ، ويقدم البرق فى صورة أخاذة فيبدو كأنه « كلمع اليدين فى حبى مكلل » . وتعد هذه الصورة واحدة من أروع الصور فى القصيدة ، ربما فى الشعر الجاهلى قاطبة . إن الغياب الواضح للتراسل بين حركة اليدين وومض البرق يولد فجوة دلالية لا يمكن عبورها إلا عن طريق إفتراض وجود بعد أسطورى للصورة . إن اليدين تظهران ضخامة غير عادية ، وهما تنتميان إلى مخلوق ليس من عالم البشر . ويزيد التركيب النحوى الغامض للجملة من إتساع هذه الفجوة . فهل تتعلق « فى حبى مكلل » بالأيدى أو بومض البرق ؟ وكيف نستطيع أن نقرر ما إذا كانت ترتبط بالأولى أو بالثانية ، إلا عن طريق الإشارة إلى المعايير التقليدية الخالصة ؟ ولو رفضنا مثل هذه المعايير لتعين علينا أن نقبل العبارة كأمر يتعلق بتلك الأيدى التى ترفرف فى الأفق . ومن ناحية أخرى نجد أن البعد الشعائرى للسيل يتصاعد فى البيت التالى ، فيرتبط البرق بمصابيح الراهب الذى يحافظ على ذبالتها مغموسة فى الزيت كى تظل منيرة إلى الأبد . من المهم أن نقول إن كلتا

الصورتين فى صيغة المضارع ، ومثلما حدث فى وحدة الحصان ، تنتقل الأبيات التالية إلى صيغة الماضى لتصور القوة الوحشية الجارفة للسيل ، وذلك قبل الانتقال مرة أخرى ، فى آخر بيتين من القصيدة ، إلى الجمل الإسمية . وتؤكد صيغة الفعل فى الماضى حقيقة السيل الغامرة (وهو أسلوب استخدمه القرآن الكريم فى وصف يوم القيامة ، فاستخدم أفعالا تعود إلى مراجع حقيقية ماضية) (١٧) . وبناء على ما ذكرنا نستطيع أن نعزل إستخدام صيغة الماضى بوصفها خاصية بنيوية فى الحركة الثانية ، بسبب قيامها بوظيفة محددة تتعلق بتصعيد لحظة الكثافة على المستويين البصرى والحسى . فالسيل غامر وشامل ، وهو يصل إلى كل شىء وكل مكان . ويبدو العالم كله وكأن السيل قد إجتاحه ، وهو يتحرك أفقياً ورأسياً . وتتسلق السحب قمم الجبال ، وتطلق العنان للمطر الهتون الذى يجتاح كل شىء فى طريقه ، سواء كان مظهراً من مظاهر الطبيعة أو حياة الحيوان أو شىء من صنع الإنسان . إن الحيوانات المرتبطة بالجبال ، والتى تسكن قممها ، تضطر إلى الهبوط من فوق هذه القمم ، تماماً كما كانت عنيزة تضطر للنزول من فوق ظهر راحلتها . لقد تحطمت المنازل ، وما عاد من شىء سوى الصخور وهى عناصر الفناء والثبات فى صورة الليل .

لقد تحولت الجبال إلى رجال شائخين تقتلعهم قوة السيل فى حين تبدو قمم الجبال والمياه تحوطها قبل أن تهبط السيل إلى قيعان الصحراء مثل عمود حنزونى (هل هو رمز على الذكورة ؟) . ومن الغريب أن يكون لحركة السيل إيقاع التلاحم الجنسى ، إنه يومض كالرغبة قبل أن يرتعد بسببها جسد الرجل وجسد المرأة ثم يرتفع إلى ذروة ، ثم ينحدر بعدها هابطاً ومضاعفاً الحركة كما يحدث لحظة التلاحم الجنسى . والمدهش أن النقطة التى يستقر عندها السيل تسمى « صحراء الغبيط » : والغبيط هى الكلمة نفسها التى إستخدمت لوصف الإيقاع المتمايل للجمل عندما ركب الشاعر خلف عنيزة . أما السيل فيستقر كما يستقر التاجر اليمنى ببضاعته المزركشة . وتجسد الألوان ومضة الذروة الجنسية عندما تطير الطيور فى سماء مفتوحة وهى تغنى بفرح هائل كما لو كانت سكرى بخمور معتقة . هكذا تكون ذروة التلاحم الجنسى : لحظة صفاء كلى أو نشوة ثمل ونغم ، ولحظة إحتفاء بالسلام والإنسجام فى مملكة الجسد .

تبدو الصورة الأخيرة فى القصيدة محيرة ولكنها قد تكون مظهراً آخر لقوة الحافز الجنسى ولحيوية الطبيعة . إن السباع يجتاحها السيل وقد غرقت مثل أنابيش العنصل (البصل البرى) . كذلك تجتاح الإنسان حدة لحظة الجنس والحيوية وتحرره من كل وعى ومن طبيعته الخاصة وروابطه كلها وعاداته التقليدية ، وتجعله طافياً على الماء مثل أنابيش البصل البرى . هكذا يظهر كل شىء خاوياً مراً بعد إنقضاء لحظة التلاحم الجنسى ، فالأنابيش عروق نباتات مرة المذاق . إنها ستنمو مرة ثانية عندما يعود كل شىء إلى طبيعته العادية . وتبدأ الدورة من جديد فالعروق تحتوى على جوهر هذه الدورة .

تلقى وحدة السيل بإشعاعاتها إلى الوراء على الوحدات الأخرى فى القصيدة مكونة بنية معقدة للغاية . إن وحدة الحصان تمهد للسيل ، وفى وصف الحصان « كجلمود صخر حطه السيل » نجد أن الصخرة والسيل عنصران أساسيان فى القصيدة . الصخر خلود والسيل حيوية وهما قطبا وجود الشاعر . السيل يأتى ليصعد هذين العنصرين ويؤكد غلبة الحيوية على كل شىء آخر عدا الصخر . إن الصخر وحده يبقى صلباً وخالداً .

يلقى السيل أيضاً بإشعاعاته إلى الوراء على الوحدة الأولى فى القصيدة ، ليس على المستوى الدلالى ولكن على مستوى آخر . إنه يخلق قوة توازن للحيوية العارمة وللقوة الجوهرية التى تجتاح السكون والخواء فى الحركة الأولى . إن السيل لا يخلق توازناً مع الحركة الأولى وحدها ولكنه يطمس أثرها تماماً ، مؤكداً غلبة الحدة سواء كان باعثها الحركة أو الحواس ، فالحدة هى القوة القادرة على مجاوزة هشاشة الحياة وانقضاء الزمن ، وقادرة على خلق البقاء والفرح والمعنى فى عالم أفسده الموت والتغير وتعرض الأشياء كلها للزوال .

والسيل ، بالإضافة إلى ذلك كله ، يلقى بإشعاعاته إلى الوراء على حركة المرأة حيث يلوح ذلك المخلوق الذى يمنح الخصب عقيماً فى القصيدة الشبقية ، ولكن الطبيعة ، مانحة الخصب الأزلية ، ليست هكذا إذ يأتى المطر ليولد الخصب فى جسـد الطبيعة التى تبدو تحولا للمرأة تستعاد به نعمة الخصب التى فقـدتها تلك المخلوقة .

خلق الثوابت

سوف أقوم الآن بفحص موجز لواحدة من الخصائص الأساسية المحيرة فى الشعر الجاهلى كله ، وهى خاصية مهمة كذلك بالنسبة للقصيدة الشبقية . سوف أطلق على هذه الخاصية : « خلق الثوابت » وسأقوم بارتياد مبدئى لطبيعتها .

نجد فى القصيدة الشبقية أن وحدتى « بيضة خدر » « والحصان » التكوينيتان لهما نوعية محيرة ، وهى التى أشرنا إليها من قبل . إن كلا من هاتين الوحدتين تطمح إلى تقديم الحيوية والعرامة فى صورتيهما المطلقة . وتحكى الأولى قصة مغامرة تتضمن إمرأة تعد تجسيداً كاملا للحافز الشبقى ، أما الثانية فتحتوى على حيوان يصور على أنه تجسيد مطلق للحيوية والعرامة على المستوى الفيزيائى ، ومع هـذا فإن كلا من الوحدتين المكونتين تبدو منقسمة إلى نصفين قد يظهران متناقضين . نصف تتخلله الحيوية ، وصور الحركة والحياة ، على حين يسيطر السكون على النصف الآخر ، سواء من حيث دلالته أو من حيث دلالته على مستوى طبيعة عناصره اللغوية وبنيته . وتظهر المرأة بعد البيت رقم (٣٠) لتتجمد فى كيان أبدى لا ينبثق عنه حياة على الإطلاق أو نشاط . وتتصف الصور المستخدمة لتصور جمالها بالسكون (شجر النخيل ، مرآة ، غزال لا يتحرك ، نباتات ، مصباح ، بيضة نعام) ، أما الحصان فهو مجمد فى صيغ لغوية لا توحى بالحركة والحيوية بل بالسكون واللازمنية . أهذه تناقضات أم من الممكن تفسيرها بمصطلحات أخـرى ؟ .

نجد فى وصف حالة السكون لدى المرأة والحصان أن كلمة لازمنى أو أبدى قد استعملت فى الحالتين . وفى الحقيقة هـذه الكلمة هى المفتاح فى كلتا هاتين الوحدتين التكوينيتين ، فالحالة المسيطرة ليست السكون ولكنها اللازمن ، إذ يتحول كيان ما إلى لازمن مطلق متنقلا فى مواضع معينة من القصيدة بوصفه ثابتاً لا يهزه الزمن أو يحطمه ، وتتحول المرأة والحصان إلى ثابتين يحتلان موضعين مركزيين فى القصيدة . يظهر الموضع الأول فى الأبيات (٣٠ — ٤١) ويحتل

مركز القصيدة ، بينما يحتل الموضع الثانى قلب الحركة الثانية فى القصيدة ويظهر فى الأبيات (٥٣ – ٧٠) .

ويشكل بناء الثابت الأول ، وهو المرأة ، القوة الرئيسية التى تحدث توازناً مضاداً للعلاقات الهشة الموصوفة فى الحركة السابقة فى القصيدة . أما بناء الثابت الثانى وهو الحصان فتشكل قوة توازن للوحدتين السابقتين وهما وحدة الليل ، ووحدة الذئب . وهكذا يكون بناء الثوابت تجلياً أخاذاً للحنين اليائس الذى يتوق إلى إيقاف هشاشة حياة الإنسان ، أو العلاقات الإنسانية ، وعبث ما يقوم به الإنسان من سعى وجهد . إن التحقق من أن مرور الزمن حتمى ، وأن كل ظاهرة فى الوجود تسكنها الحياة إنما هى زائلة ومعرضة للتغير ، وأنه لا شىء باق إلا الموجودات الصلبة فى الطبيعة ، وهى الموجودات التى لا تحمل داخلها بذرة الحياة . وقد ولد مرور الزمن فى اللاوعى (بل ربما فى الوعى) عند الشاعر الجاهلى رغبة حارقة لتجميد الزمن ، وتثبيته ليصبح له حضور لا ينقضى أبداً . هـذه الشهوة اللازمنية توضح تلك الصورة الأخاذة مثل صورة الشنفرى حين يصف السقف فوق رأسه ورأس محبوبته لحظة تبادل الحب فيقول :

فبِتْنا ، كأَن البيتُ ، حُجِّرَ فوْقنا   بريحانة ، رِحَتْ عشاءً ، وطُلَّت

إن الصورة المحورية هنا تدور حول كلمة « حجر » (وتعنى تحول إلى إلى حجر ، صار متحجراً) ففى لحظة النشوة يبدو الزمن أبدياً وسرمدياً إذ يهزمه الحبيبان متجاوزين طبيعته الزائلة . ولا تتسم هذه المجاوزة بسمات التجربة الصوفية ، وإنما يتولد عنها رؤية للواقع كشىء ثابت يتحول إلى صخر أو حجر . إن هذا التحول إلى حجر ، هـذه الصخرية هى الرمز المطلق لما هو سرمدى ومجاوز للزمن وللألم المبرح لحتمية التغيير ، ولكن التحجر يعنى اللاحركة لأن كل حركة حياة ، ولذلك فإنها تحمل بذور الموت (قارن هذا بالرحلة فى القصيدة المفتاح) . إننا نستطيع أن نقول إن تحويل الأشياء إلى حجر يعد واحدا من أهم التحولات وأكثرها تأثيراً فى خلق الحياة وتجسيد القوة القادرة على إنكار حتمية الموت فى الشعر الجاهلى ، ومن ثم فإننا نجد الأحجار تنصب فى لحظة الموت (تمثل الأحجار المقامة فوق قبر صخر فى رائية الخنساء فى رثاء أخيها ، والأحجار فوق القبر فى معلقة طرفة ، أمثلة رائعة لما نقول) . إن التحجر بوصفه تجسيداً لبناء الثوابت يظهر

فى أشكال طبيعية أخرى مثل الصخور والجبال ، فوصف الجمل ، على سبيل المثال ، يتردد بكثرة فى الشعر الجاهلى ، والجمل له هيئة الجبل . ومن خير الأمثلة على هذا تلك الصورة التى أبدعها أبو دؤاد الإيادى :

إبـلى الإبـل لا يحـوِّزها الـرا   عـون مج النـدى عليهـا المـدام

فإذا أقبلت تقـــول أكـام   مشرفات فـوق الأكام أكام [١٨]

وكذلك يعد الوصف المستقصى للناقة فى معلقة طرفة ، وما يحفل به من صور الحجر نموذجاً مثالياً على هذه الظاهرة التى نناقشها . إن طرفة إذ يصور ناقته « كقنطرة الرومى » يجعل منها قوساً ثابتاً يغالب الزمن والموت . ويكثر ظهور الثوابت كلما لجأ الشاعر إلى تصوير طبيعة الحياة الهشة كما تتجسد فى وحدة الأطلال . إننا غالباً ما نرى صور أشجار ضخمة تظهر عن بعد عندما يبدأ رحيل الحبيبة . ونجد عند لبيد مظهراً رائعاً لهذه الظاهرة نفسها حين يصور الناقة كصخرة ، ثم يظهر الشجر فى الحال وسط السراب ووسط العتمة التى تغلف الواقع ، وتجسد زواله .

إن الشاعر عندما يدفع بصور المرأة والحصان لتقتحم القصيد الشبقية بوصفها رموزا للقوة والحيوية ، وحدة الاثارة ، ثم ما يلبث أن يجمدهما فى صور ساكنة ، يكون ذلك منه محاولة مستميتة لبناء ثوابت مجاوزة لحدود الزمن ومجمدة له . إن الشاعر ، فى حقيقة الأمر ، يكتنه بعدين جوهريين من أبعاد هذين الكائنين هما هما حيويتهما وطبيعتهما الأبدية الثابتة . وبهذا يكون قد أقام منهما رموزاً مطلقة لما هو سرمدى ومجسد للحيوية وللكمال والحقائق الباقية خارج الزمن فلا يكون عرضة لقوى التغيير ، فكل ما هو مطلق هو ، تحديدا ، أبدى أما النسبى فهو وحده خاضع للزمن .

إن الشاعر بتصويره المرأة والحصان على أنهما من الثوابت اللازمنية يؤكد فى الوقت نفسه ، الطبيعة الأبدية للقوى التى يجسدانها . إنه يؤكد أبدية الحافز الجنسى ، وتمثله المرأة ، والكثافة الشعورية التى تتولد عن البحث المغامر لإشباع هذا الحافز ، أما بالنسبة للحصان فإنه يؤكد لازمنية الحيوية والنشاط والإثارة التى تتولد عنه خصوصاً فى مشهد الصيد . ويؤكد الشاعر ما هو أهم من ذلك إذ يقيم تفاعلا بين المرأة والحصان فيجعل أحدهما يلقى بضوئه على الآخر بصورة

يتم فيها إنصهار النشاط العارم والحيوية المتدفقة وطقوس المغامرة مع الحافز الجنسي. وهكذا تشع الكلمات في وحدة الحصان بإشعاعات الجنس وبالبحث عن إشباع هذا الدافع . إن الحصان المغطى بالدم يندفع وسط مجموعة من العذارى يلبسن « ملاء مذيلا » ، ويندفع كذلك بين بقرة وذكرها ، فيفصلهما ، ويظل حتى النهاية منتصباً بقوة وعلى أهبة الإستعداد لحركة جياشة تبدأ من جديد .

— ١٠ —

لقد أشرنا من قبل إلى إنصهار الحيوية والسكون ، في صورة الحصان . وسنطور الآن هـذه الملاحظة فنقدم تحليـلا مفصلا للبنية في وحدة الحصان .

تتكامل صورة الحصان في سبعة عشر بيتاً تعد من بين أروع الأبيات في الشعر الجاهلي . وترجع روعتها الشعرية إلى أسباب يظهر أولها في الوظيفة البنيوية للصورة التي تطورها الأبيات في القصيدة الشبقية ، ويرجع ثانيهما ، إلى خصائصها البنيوية . وتظهر خصيصة منها في التخلخل بين حركتين سيمفونيتين متجاوبتين على نحو شديد الرهافة لكنه يكشف في الوقت نفسه عن تشابك بالغ التعقيد . إن الحصان ، كما قدمت فيما سبق يظهر ، في القصيدة الشبقية ، بوصفه شيئاً ثابتاً ، وهو ، بسبب كماله وكونه رمزاً مطلقاً ، يستطيع مجاوزة الهشاشة والزمن .

يظهر الحصان كذلك مجسداً قوة ونشاطاً وحيوية هائلة هي قوة للسكون والموت ، ويحقق (عن طريق طاقته المتفجرة وإقدامه على المغامرة (ذروة الحدة العاطفية والحسية . وهكذا يجسد الحصان نوعاً من التضاد الثنائي ، ويقدم ثنائية تكاد تكون تناقضاً ، إذ تحتوي في الوقت نفسه على هذين الرمزين مجتمعين. إن الحضور المتزامن للجانبين في هذه الثنائية يتمثل بصورةأخاذة في التفاعل وفي الظهور الذي يكاد يكون متزامنا للوحدات الأساسيةالمشكلة للمعنى في الأبيات التي تؤلف وحدة الحصان . وبدلا من تقسيم الوحدة إلىطبقتين ، إحداهما تصور جانب الحيوية ، والأخرى تصور جانب القوة والصلابة واللازمنية ، فإنالقصيدة الشبقية تسمح لكل جانب بأن يشع من خلال الآخر ، عن طريق تبادل التعارضات التي تحول دون تشكل صورة ساكنة للحصان . يتضح ما نقول في ترتيب الوحدات الأساسية في الجداول التالية في طبقتين إحداهما تمثل الحيوية ، والثانية (بالخط

الأسود) تمثل السكون . وتقع وحدة الحصان كلها بين قطبي هذه المعارضة التي تحتل مواضع متماثلة (البيتان ٥٣ ـ ٥٤ يمثلان صورة الحيوية ، أما البيتان ٦٩ ـ ٧٠ فيمثلان صورة السكون واللازمنية) .

حيوية ـ حـــركة

البيت	
٥٣	أغتدي بمنجرد قيد الأوابد
٥٣	**قيد الأوابد هيكل**
٥٤	مكر مفر مقبل مدبر معاً
٥٤	**مكر مفر**
٥٤	كجلمود صخر حطه السيل من عل
٥٥	**كميت**
٥٥	يزل اللبد . . كما زلت الصفواء بالمتنزل
٥٦	**على الذبل جياش كأن إهتزامه**
	إذا جاش فيه حمية غلى مرجل
٥٧	مسح
٥٨	يزل الغـــلام الخف عن صهواته .
٥٨	**ويلوى بأثواب العنيف المثقل**
٥٩	دريو
٥٩	**دريد كخذروف الوليد**
٦٠	له أيطلا ظبي
	له ساقا نعامة
	تقريب تتفل
٦١	**ضليع . . . سد فرجه بضاف**

٦١ كأن سراته قائماً مداك عروس أو صلاية حنظل

٦٣ **كأن دماء الهاديات . . . عصارة حناء**

فعن لنا سرب كأن نعاجه عذارى دوار .

٦٤ كأن نعاجه عذارى دوار

٦٥ **فأدبرن**

كالجزع المفصل بينه

٦٦ **فألحقه بالهاديات**

٦٦ جواهرها فى صرة لم تزيل

٦٧ **فعادى عداء**

٦٧ ولم ينضح بماء فيغسـل

٦٨ **فظل طهاة اللحم**

٦٩ ورحنـا

يكاد الطرف . . تسهل .

٧٠ **فبات عليه سرجه ولجامه**

وبات بعينى قائماً غير مرسل

سكون — صـلابة .

يتحقق الامتزاج بين الحيوية والسـكون (أو الصـلابة) على مستويات أخرى ، إثنان منها هما :

١ — مستوى بنية الخصائص : وهذه تصل إلى رهافتها القصوى فى البيت الذى يتوسط القصيدة وهو البيت رقم (٦٠) وتظهر فى تماثل تركيب الجمل الإسمية الأربع فى البيت (هناك وحدة واحدة فحسب ، هى كيان متجانس متكامل) لكن الجملتين الأوليين تشغلان الشطر الأول تركزان على الخصائص الجسدية ، اليدين والرجلين ، أما الجملتان الأخريان (وهما فى الشطر الثانى) فتركزان على خصيصة الحركة (أساساً وظيفة اليدين والرجلين) . وعلى ذلك فبناء البيت يظهر على النحو التالى :

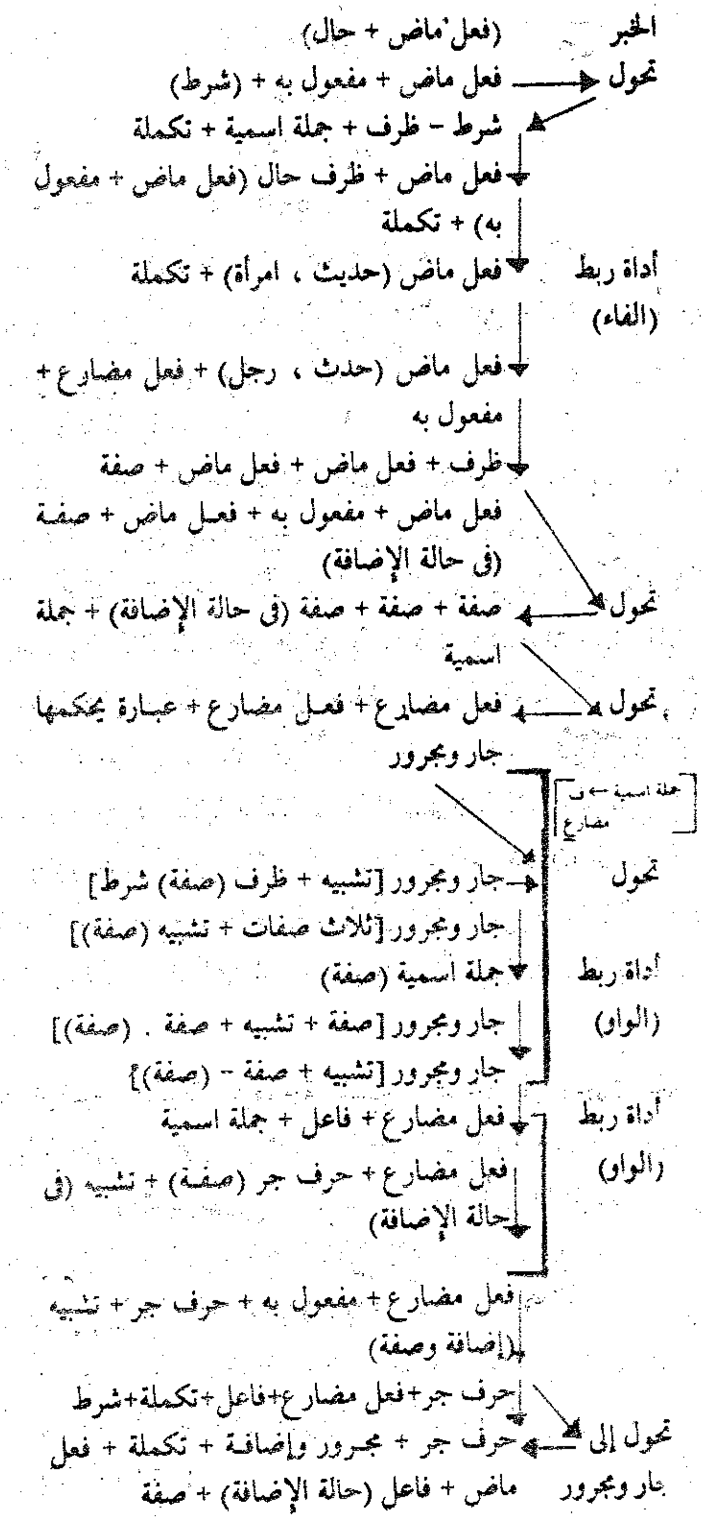
سكون (صلابة)	له أيطلا ظبى
	له ساقا نعامة
حركة (حيوية)	له إرخاء سرحان
	له تقريب تتفل

إن الامتزاج الكامل والتوازن المتحقق فى هذا البيت يمكن أن يفسر ما حظى به من إعجاب شراح الشعر العربى بصرف النظر عن حقيقة أنهم أرجعوا جمال هذا البيت إلى ملمح سطحى حين قالوا إن امرأ القيس قارن أربعة أشياء بأربعة أشياء أخرى بتركيز وكثافة ملحوظتين .

٢ — مستوى لغوى خالص يرتبط بطبيعة اشتقاق الكلمات ، وهنا يتألق امرؤ القيس فى استخدامه النعوت الثرية (مكر ، مفر ، مسح ، درير) . يشـير المضمون الدلالى للنعوت الثلاثة الأولى إلى الحركة والسرعة ، ولكن شكلها يوحى بالصلابة والسكون ، وذلك عن طريق بنائها ذاته (تتحول صيغة المبالغة فى إسم الفاعل وأصلها على وزن مفعل إلى صفة ، وتدل الصفات كلها على الديمومة من حيث هى خاصية) . وفى قوله « درير » نشاهد تألقاً مماثلا ، إذ يوحى البناء الإشتقاقى بوجود صلابة مطلقة ، أما المضمون الدلالى فيو حى بسرعة وحيوية مطلقتين . ويظهر هذا المنحى التقنى فى استخدام التعارضات الكامنة فى الخصائص اللغوية للكلمات منذ مطلع وحدة الحصان فى تلك الصورة المشعة « قيد الأوابد » وهى الصورة التى نال بها الشاعر ثناء وإعجاباً فائقاً على إمتداد تاريخ الثقافة العربية .

— ١١ —

ويمكن توضيح الطبيعة المزدوجة للنسيج المتداخل فى وحدة الحصان بمقابلتها بوحدة (بيضة خدر) وهى التى تصعد اللحظة الحسية من خـلال المغامرة والمخاطرة واحتمال وقوع الموت وتتشكل تمثالا للجمال مطلقاً . إن الجانب الأول سردى خالص يصف بإيجاز كيف إستطاع الشاعر أن يخرج المرأة من خيمتها . أما الجانب الثانى فهو مركز الإهتمام فى الوحدة ويشغل معظمها . وتنعكس طبيعة الوحدة فى الفصل الحاد بين عناصر لغوية تصف الحركة وعناصر أخرى تصف السكون واللازمنية فى الحركةذاتها وفى صورة التمثال. ويوضح الجـدول الآتى هذه الجوانب فى بنية الوحدة :



وتنتهى الجملة بمقولة مفتوحة ، هى فى الحقيقة ملاحظة وصفية أخرى ، دون عودة إلى عنصر الحكاية . وتشير الجملة بوضوح إلى رجل يحملق بوله فى تمثال امرأة . وتكتسب المواضع المميزة هنا بكلمة « تحول » أهمية خاصة لأنها توضح التطور النحوى للوحدة ، إذ يظهر البيت الذى ينتهى بتركيبة نحوية كما لو كان يوحى بأنه بداية البيت التالى . (قارن بالبناء النحوى فى وحدة الحصان) وسوف يوضح جدول هذه الوحدة التراسل الوثيق إلى جانب الاختلافات بين الوحـــدتين .

— ١٢ —

تتولد بنية القصيدة الشبقية على المستوى الشكلى عن طريق ثابتين لغويين بشكلان تعارضاً ثنائياً يظهر فى الأمر (أو النداء) والأداة : (واو رب) وتعنى دعوة للقيام بفعل ، أو فعل تم القيام به من قبل وأصبح ذكرى . يتضمن الأمر والنداء ثنائية أنا / الآخر على حين تشكل (واو رب) العام فى مقابل الخاص . وتتولد الحركة عندما يستعمل الشاعر أحد هذين العنصرين الشكليين للبنية . ويمكن وصف القصيدة على أنها سلسلة من الوظائف تأخذ الترتيب التالى :

١ — فعل أمر (فى الأبيات ١ — ٩ فى صيغة المثنى)

٢ — واو رب (على الرغم من أن « رب » تقع هنا بدل « على » أكثر من كونها « واواً » (ذكر الرواة أن هـــذه المواضع الثلاثة تشـــير إلى هـــذه الحادثة التاريخية نفسها ، أما القصيدة نفسها فلا تفرض مثل هذا التفسير) .

٣ — واو رب (الأبيات ١١ — ١٢)

٤ — واو رب (الأبيات ١٣ — ١٧)

٥ — واو رب (الأبيات ١٨ — ٢٢ ، ٤٢ — ٤٣)

٦ — واو رب (الأبيات ٢٣ — ٤١) (لاحظ أن هـــذه الواو تحتل قلب القصيدة . ويتولد عنها ، وهذا مهم ، وحدة « بيضة خـــدر ») .

٧ – واو رب (الأبيات ٤٤ – ٤٨)

٨ – واو رب (الأبيات ٤٩ – ٥٠)

٩ – واو رب (الأبيات ٥٠ – ٥٢)

١٠ – واو رب (الأبيات ٥٣ – ٧٠ قبل فعل)

١١ – فعل أمر (منادى ، ٧١ – ٨٢ ، فى صيغة المفرد).

تقع القصيدة من الناحية اللغوية بين جملتين تتضمنان فعل أمر / منادى ، تكونان الجمل التى تتولد عنها الوحدتان التكوينيتان الأطلال / السيل . قد تحتوى المادة المكونة لجملة ما على جملة من النوع المقابل ، ولكن هذا يحدث مرتين فقط ، وكذلك فى حالة وجود (واو رب) مع فعل الأمر كجملة ثانوية ، فى هـذه الحالة يظهر فى البيت القافية الداخلية أو ما يسمى بالتصريع (إذا وقع فى البيت الأول من القصيدة) وتكون القافية الداخلية ، بناء على هذا ، خاصة بنيوية تحدث عندما يفقد نوعا الجملة المولدان لبنية القصيدة استقلالهما ، فيصبح أحدهما جملة فرعية للآخر . وتظهر القافية الداخلية فى البيت رقم (١) حيث تظهر عادة بكثرة وحيث يولد فعل الأمر (قفا) الجملة النواة ، ثم تظهر مرة أخرى فى البيت رقم (١٩) وتتولد عن المنادى/ الأمر ، فى سياق جملة تتولد من (واو رب) فى البيت رقم (١٨) . ولا تظهر القافية الداخلية مرة أخرى حتى البيت رقم (٤٦) حيث تقع فى موضع مماثل : نداء وأمر فى نطاق (واو رب) فى البيت رقم (٤٥) . إن وجود صيغ للمنادى فى القصيدة لا يتبعها قافية داخلية يدعم ، فى حقيقة الأمر ، تفسير الظاهرة التى نناقشها هنا ، وهى أن المنادى فى هذه المواضع لا يكون متبوعاً بأمر ولا يقع فى نطاق وحدة تكوينية تتولد عن (واو رب) . ويشكل البيت رقم (٧١) مثالا واضحاً ، فالمنادى يولد وحدة جديدة ولا يعد جزءاً من وحدة (واو رب) . أما وجود شىء قريب من القافية الداخلية فى البيت رقم (٢٠) ، وبصفة خاصة « قاتلى / يفعل » فإنه لا يضعف من التفسير الذى نقدمه هنا : فمن ناحية لا تشكل هذه الكلمات قافية داخلية بالمعنى الدقيق (« قاتلى » لا تقبل على أنها قافية فى القصيدة بسبب حركتها الطويلة) ومن ناحية أخرى ، تقع فى نطاق (واو رب) وتشتمل على منادى فى شكل

أنا / أنت ، بمعنى مخاطبة الآخر . ولا بد من أن نؤكد أن تقسيم القصيدة إلى أقسام تتطابق مع الأماكن التى تظهر فيها القافية الداخلية سوف يؤدى إلى خلق عمل لا معنى له ، ولكن القافية الداخلية تتولد ، كما أكدنا فيما سبق ، عن طريق تداخل نوع من أنواع الجملة النواة مع جملة أخرى ، ومن ثم تشكل جزءاً من جملة تقع بدايتها قبل البيت الذى تظهر فيه القافية الداخلية ، وبناء على ذلك يتعذر وجود تقسيم دلالى على امتداد الأبيات التى تظهر فيها القافية الداخلية . ومن ناحية أخرى ، توجد وحدات مثل وحدات الذئب ، والحصان ، والسيل ، وهى لا تتضمن قافية داخلية على الرغم من أنها من الناحية الدلالية وحدات تكوينية مستقلة ، ومن ثم ، نظرياً ، يمكن فصلها وحذفها من القصيدة . والنتيجة التى نخلص إليها هى أن النظرية التى تقول إن القافية الداخلية هى خاصية البيت الأول للقصيدة الجاهلية نظرية غير صحيحة . وافتراض أن القصيدة تتألف من مقطوعات شعرية مستقلة ، وصلت بعضها إلى بعض عن طريق النقل الشفهى وشكلت القصيدة فى وقت لاحق هو افتراض غير صحيح كذلك .

– ١٣ –

فى إمكاننا الآن أن نتناول بالتحليل بنية الوحدات التكوينية فى القصيدة الشبقية من خلال منظور أكبر ، ويمكن كذلك جذب أطراف خيوط النسيج المتعددة ، سوياً ، ويمكننا أن نكتشف ديناميات البنية على مستوى القصيدة كلها . ولنرجع الآن إلى فكرة النظر إلى القصيدة على أنها جملة : لقد أصبح واضحاً أن الجملة تتألف من أربع وحدات ، وحدة (أ) التى تتحرك على مستوى الزمن الحاضر ، وتصف الأطلال وانحسار الحياة فيها ، وتقابل بين حدة الاستجابات العاطفية لـ« أنا » وبين المجال الوسيط ، وهى إستجابة تعبر عن البعد الأخلاقى للذات الجماعية (الأبيات ١ – ٩) وتظهر لغوياً فى أفعال الأمر والنهى .

وتشكل وحدات M و N حجة وحجة مضادة ، موجة وموجة مضادة وتكشف الواقع وتعارضاته ، وتصعد جوهر الحدة ، والمغامرة ، والجنس ، ولحظات مجابهة الموت ، وتأسيس المطلقات ، وتكون بهذا محاولة لإنقاذ الحياة من هشاشتها والزمن من زواليته . وتتماثل وحدتا M و N من حيث البنية النحوية الأساسية ،

وإن تشكلت هذه البنية فى كل وحدة منهما من شكل من الشكلين الممكنين لهذه البنية ، وهى بنية (واو رب) وتتحقق فى اللغة فى شكل من شكلى (M) وهما ورب يوم (الذى يمكن إعطاؤه رموز : WRN أوشكل N وبيت (الذى يمكن الرمز إليه بـــ WN) وتؤسس القصيدة الشبقية وحدتها الثانية والثالثة من العناصر التاليـــة :

M = WRN
WRN
WRN
WRN
WRN

N = WN
WN
WN
WN
WNV*

الترتيب الحقيقى لهذه العناصر يظهر كما يلى :

M = WRN
WRN
WRN
WRN

N = | WN |
| WRN |
WN
WN
WN
WNV

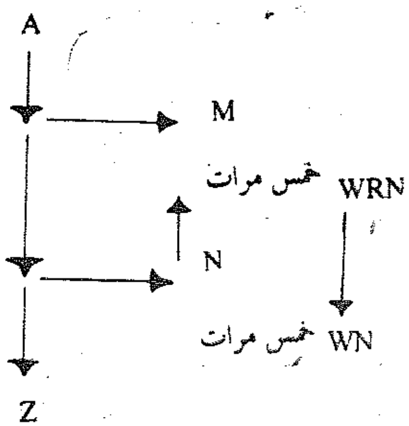
ويظهر فى هذا الترتيب درجة مهمة من التفاعل فى وقوع WN مرة واحدة

(*) حرف [V] اللاتينى يعنى Verb ويشير إلى البيت « وقد أغتدى ... الخ » المؤلف

فى سياق WRN ووقوع WRN مرة واحدة فى سياق WN وترجع أهمية هذا التفاعل إلى أن وقوع WRN فىسياق WN يمثل وحدة أولية داخل وحدة « فاطمة » الفرعية ويقع بين وحدتى « بيضة خدر » و« الليل » . ويتوسط بذلك بين هاتين الوحدتين المتعارضتين ، يمنع إقحامها الواحدة إلى جانب الأخرى من أن يبدو كاملا ، ويمنع القصيدة من أن تقع فى حركتين غير مرتبطتين بصورة كلية . وهكذا تتوسط WRN بين « بيضة خدر » وبين « الليل » فتتقاطع حالة الوجود التى تسود وحدة « فاطمة » معهما مؤكدة الطبيعة الأزلية لحزن الشاعر والتوترات الموجودة فى حياته ، وتمهد بذلك لصورة الليل بوصفه تجسيداً للحزن الدائم والتوتر وفقـــدان الأمل .

ويرمز للوحدة الأخيرة فى القصيدة بـــ Z وهى كالوحدة الأولى خالية من WRN ومن WN كذلك ، ومن ثم يكون لدينا النظام البنيوى التالى :

جملة القصيدة الشبقية



إن التناظر المطلق بين M و N مهم إلىحد كبير من الناحية البنيوية ، فهناك خمس مرت تتكرر فيها WRN وخمس مرات تتكرر فيها WN . ويظل هذا التناظر كاملا حتى على مستوى تقديم التعارضات الثنائية صالح / غير صالح ، توتر / انسجام ، خسارة / كسب (أو (P/non-P)) فتظهر P فى خمس وحدات فى حين تظهر non-P فى خمس حدات أخرى .

وقد يبدو عند هذه النقطة أن القصيدة التى بدأت على نحو يترك انطباعا بأنها محاولة لتحقيق توازن داخل الذات عن طريق السماح للذاكرة باستحضار لحظات انقضت فى الزمن الماضى ، قد تجاوزت فى الحقيقة هذه النقطة لتقوم بنفى التوازن وإثبات غلبة الحيوية ، والحدة ، واللازمنية على البلادة ، والرتابة والموت ، ويتم ذلك عن طريق وضع وحدة Z كنهاية لحركاتها جميعاً ، ولكنها تكشف فى الوقت نفسه عن وعى مؤلم بمفارقة ضدية أساسية : هى أنه فى حين أن الحدة وروح المغامرة يواجهان الهشاشة والموت ويتجاوزانهما، إلا أنهما يحطمان الحيـــاة ، ويزيدان إبراز هشاشتها .

وتتخلل هذه المفارقة الضدية القصيدة كلها وتصل إلى نقاطها الذروية فى كل موضع فيها حيث تسيطر الحيوية والحدة . إننا نشاهد ظهور الموت ، أو المخاطرة بانتهاك حرمة الآخر ودفعـــه إلى اتخاذ رد فعل عنيف ، وذلك فى المواضع التاليـــة :

يوم العذارى (عقر المطية) ، يوم عنيزة ، يوم بيضة خدر ، منظر الصيد فى وحدة الحصان ، دمار الطبيعة (الأشجار والحياة الحيوانية) والثقافة (المنازل التى يصنعها الإنسان) وأهم من ذلك صورة موت الوحوش ــ الأسود وجثثها الطافية على مياه السيل ، باعثة على إحساس بالموت والمرارة (صورة « أنابيش عنصل ») . وتجىء هذه الصورة فى خاتمة القصيدة الشبقية .

ــ ١٤

لقد خلصت فى تحليلى للقصيدة المفتاح إلى أن بنية هـــذه القصيدة تعد بنية مفتوحة ، وقابلت بينها وبين البنية المغلقة أ ← ب ← ج ، ونرى فى القصيدة الشبقية مظهراً معقداً آخر من مظاهر البنية المفتوحة ، ولكن العلاقات بين شرائحها تختلف عن تلك العلاقات السائدة فى القصيدة المفتاح ، إذ تتحرك البنية المفتوحة هنا بطريقة دائرية ، فيتولد عن كل دائرة دائرة أخرى ، وكما يبدو فى النهاية فإننا نفاجأ ببدء سلسلة أخرى من الدوائر ترتبط كل دائرة منها ارتباطاً عمودياً بالدائرة التى تليها ، ولكنها ترتبط أفقياً كذلك بالدائرة التى تتفق معها فى الانفجار السابق للدوائر ، وتشكل أحياناً ما يكوّن أساساً نوعاً من الوحدة التكوينية الكلية . ونستطيع

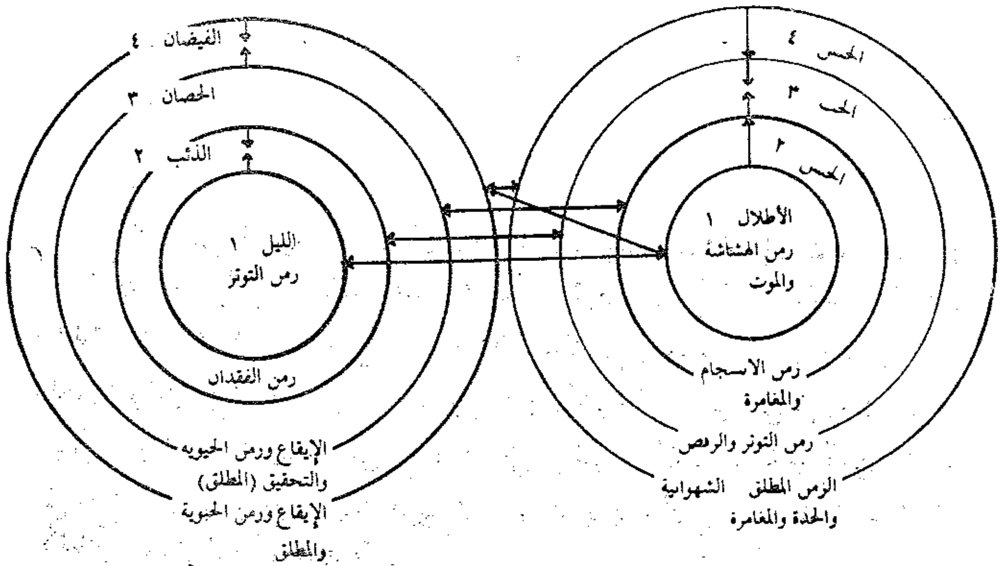
نظرياً ، أن نضيف سلسلة أخرى من الدوائر فى النهاية ، ولكن ذلك لن يحدث لأن الدائرة الأخيرة لها وظيفة فى ارتباطها بما يلى :

ــ الدوائر السابقة عليها فى حركتها الخاصة .

٢ ــ الدائرة الأخيرة فى الحركة السابقة .

٣ ــ الدائرة الأولى فى القصيدة .

وهـــكذا نحصل على الأشكال التالية :



الحركة الأولى

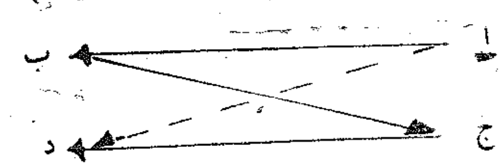
(كل الوحدات والتقابلات تشتمل على بشر)

وتعمل البنية المفتوحة فى الحركة الأولى على النحو التالى :

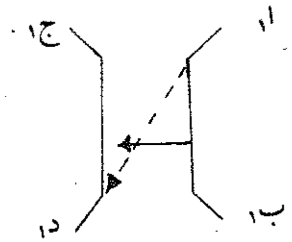
جملة (أ) تتولد عنها جملة (ب) التى هى عكسها ، وجملة (ب) تقود إلى جملة (ج) التى تتولد عنها (د) وهى عكسها . ويمكن كذلك أن تكون (أ) تتولد عنها (د) .

الحركة الثانية

(كل الوحدات تشتمل على الحيوانات والطبيعة) .



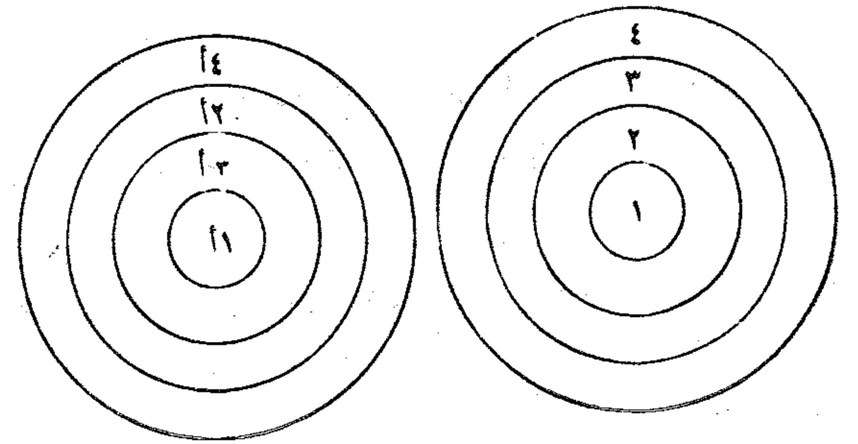
فى حين أن جملة (أ١) فى الحركة الثانية متبوعة بجملة (ب١) التى تماثلها . وكلتاهما تولد جملتى ج١ و د١ وهما تتعارضان مع كل من من أ١ و ب١ :



أو ا١ + ب١ + ج١ + د١

ويمكننا من الناحية اللغوية أن نرى هـــذه الجمل مرتبة على النحو التالى : توجـــد أ ⇄ وكانت هنـــاك ب . وتوجد ج ⇄ وكانت هناك د . وكانت هنـــاك أ١ و ب١ ⇄ ، وكان هناك (أو هناك الآن) ج١ + د١ ولكن التوافق بين أ و أ١ ، ب و ب١ إلى آخره ليس هو كل شىء : إذ أن صيغتى ج١ و د١ ليستا مثل ج و د على الرغم من أن د قريبة جداً من د١ ، على حين أن ج و ج١ ليستا قريبتين . وهذا بسبب أن ج ، ج١ تنتميان إلى الأقطاب المتعارضة فى التجربة .

وكان من الأفضل أن يكون الترتيب على النحو التالى :



إن إعادة ترتيب الشرائح فعل ذاتى مميز وهو وظيفة لرؤية القصيدة والدور البنيوى الذى خصصه الشاعر لكل حركة من الحركات التكوينية . إن تصعيد التحول فى الترتيب إلى أ١ ، أ٣ ، أ٤ يؤكد مقولة القصيدة ، ويجعلها أقل تصالحاً وقدرة على تخفيف التوتر . تظهر لنا هنا كذلك درجة أعلى من درجات الجيشان العاطفى تتجانس وما لاحظناه فى القصيدة أول الأمر ؛ وهو الجيشان العاطفى والقوة ، ويظهران فى كلماتها الأولى، وفى انهمار الدموع فى عدد من المواضع . هكذا تتوسط القصيدة الشبقية بين قطبين ، ولكنها تعمل كذلك على تأكيد رؤية للواقع وللإنسان . إن بناء القصيدة نفسه هو مقولتها : وإن وضع ج١ و د١ وكذلك ب و د فى الأماكن التى وضعت فيها ليشكل معنى القصيدة .

يتضح من هذا أن ترتيب الشرائح غير قابل للعكس وهذا على النقيض من من الأسطورة . إننا إذا وضعنا ب قبل (أ) أو وضعنا د١ قبل أ١ فإننا بذلك نشوه المقولة والرؤية . هذا أمر مهم لأننا يمكن أن نرى مغزى حقيقة أن أ (الأطلال والمرأة) تقع فى بداية القصيدة وأن د١ (السيل) تقع فى نهايتها : وتجسد أ ، د١ بدورهما التعارضات الكلية فى القصيدة ويمثلان تعارضاً مفرداً : فالقصيدة تبدأ بالموت وتنتهى بالسيل الهادر من الحيوية والقوى الفيزيائية . أما الأقسام الفرعية الأخرى فتعد مظاهر للتعارض الأساسى المرتب بطريقة مميزة . أو بمعنى أصح يكون التعارض بين أ و د١ مظهراً لتعارض أساسى يحتل مركز القصيدة ، ومن ثم تكون أ و د١ وحدتين رمزيتين أكثر من كونهما مقولات حرفية . ويدعم هذا التفسير التفسير الآخر الذى قدمناه لوحدة الأطلال ووحدة الفخر القبـــلى فى القصيدة المفتاح ، ويؤكد تشكل هـــذه الوحدات من عناصر رمزية وأنها مظاهر لتعارض أكثر جوهرية .

— ١٥ —

بنيـــة الصور

ينظم الصور فى القصيدة الشبقية نوعان من التعارضات التى تجسد الرؤية الأساسية للقصيدة وتكشف الأبعاد الشخصية إلى جانب الأبعاد الثقافية فيها .

ويحدد أول نوع للصور تعارضاً جذرياً يوجد فى الثقافة هو الجفاف / الطراوة، وسوف أسمى هذا التعارض « إحساس الطراوة » . وتتميز حركة الأطلال ، كما أوضحنا فى جدول (١) بغياب الماء والانسياب المذهل للدموع ، ولا يبدو أن ظهور هذين الملمحين يحدث بمحض الصدفة ، إذ أن إحدى الخصائص البنيوية للقصيدة هى أن وجود شكل واحد من أشكال الطراوة يؤدى إلى اختفاء الشكل الآخر من الوحدة نفسها (تماماً كما يشكل اثنان من النوع نفسه مثل رجل / رجل ، امرأة / امرأة تعارضات على مستوى العلاقات) وتسيطر الدموع على حركة الأطلال وتؤدى إلى اختفاء المياه منها . ولا يظهر الماء فى القصيدة إلا فى الوحدات التكوينية التى توجد فيها مظاهر حسية ، أو تحقق جنسى ، أو حيوية (ومن الأمثلة على ذلك وحدات : بيضة خدر ، الحصان ، السيل) ، وحيثما يظهر المطر تتميز الوحدة بغياب الدموع . فالماء إذن يلغى الدموع .

فى مقدورنا أن ننظم فى جدول واحد وحدات لعدد كبير من قصائد الشعر الجاهلى التى ترتبط بإحساس الطراوة وتشكل حزماً من العلاقات التى تسمح باستخراج قانون بنيوى . ومن الصعب أن نقـدم مثل هذا الجدول هنا ، ولذلك فإننا سنعقد مقارنة مبدئية بين القصيدة الشبقية والقصيدة المفتاح . تتميز القصيدة المفتاح بانسياب الماء وتدفق الخصوبة فى وحدة الأطـلال فيها وغياب الدموع عنها . إن « لبيداً » يسائل الأطلال ، ولكنه لا يذرف دمعة . ومن ثم فإن أحد أشكال الطراوة وهو (الماء) يؤدى إلى اختفاء الشكل الآخر وهو (الدموع) . ويتناقض هذا تناقضاً مباشراً مع القصيدة الشبقية . ويسمح هذا التناقض لنا بأن نقول إن الماء والدموع ينفى أحدهما الآخر بصورة كاملة ، ويسمح لنا كذلك بأن نستخرج القانون التالى (الذى تشير فيه العلامة $\neq$ إلى هـذا النفى المتبادل ويرمز حرف R لوحدة الأطلال أو للمعلقة ككل) : فى R نجد أن :

$$NW \neq MT$$

إن الإحساس بالطراوة فى القصيدة الشبقية أمر له مغزاه على مستوى آخر مو ترتيب ظهوره . وتقع القصيدة ، كما ذكرنا من قبل ، بين قطبين من التعارضات : الأطلال / السيل ، أى الجفاف / الطراوة ، ويمثل كل من القطبين

فى هذا التعارض درجات قصوى ، فهو إما حصيلة جفاف تام أو سيل (فيضان المياه) . ويتوسط هـذا التناقض الكلى ظهور الطراوة فى أشكال متوسطة فى وحدات القصيدة التى تقع بين الأطلال والسيل ، ومما له مغزاه ، أن ظهور الطراوة فى هذه الوحدات يتم بصورة تميل إلى التطور ، وتظهر أول الأمر تلميحاً رقيقاً فى الصور التى تصف الجمال ، والليونة ، ونضارة المرأة (بيضة خدر) وارتباط هـذه الصفات بالخضرة ، والبرودة ، والنباتات والأشجار ، ثم تظهر بعد ذلك وتكون حضوراً ملحاً وساخناً وفى حالة حركة (غليان) فى صورة الحصان ، وتظهر أخيراً قوة محطمة للحيوية والنشاط ، قوة تجتاح كل شىء وتقتلع جذور الأشجار والنباتات ، وتدمر الحيوانات المستأنسة والشرسة معاً .

ومن أكثر الأنماط الأخرى للصور التى ذكرناها من قبل حدة وتوهجاً حسياً صورة كيان ما يعتلى كياناً آخر مشكلا حركة ثقيلة . سوف أسمى هذه الصورة : الإحساس الموجى . وعلى الرغم من أن الصورة فى تفاصيلها لا تشتمل عى حركة إلا أنها يمكن ببساطة أن تشتمل على التضاد مرتفع / منخفض . يتطور الإحساس الموجى فى القصيدة الشبقية بطريقة تدريجية وبطرق تعكس تيقظ الرغبة الجنسية وتطورها حتى تصل إلى القمة ، ثم انحسارها وخمودها . وتبدأ القصيدة بذكرى دار وحبيبة ولكنها سرعان ما تقدم الإحساس الموجى فى البيت الثانى ، فنجد الرياح تمر على الرمال فتذريها فى حركة أبدية ، وتُدرك هـذه الحركة ، على مستوى التخيل ، على أنها نسيج تصنعه الرمال ، وتكون محصلته حالة من الوجود يمكن الإشارة إليها بوصفها إيجابية ، لأن الرياح تنسج أنساقاً جميلة على الرمال وتمنح جاذبيتها الجمالية الخـلود ، ويظهر ذلك عندما نجد أن الرسوم لا تبلى .

ويسيطر الإحساس الموجى على وحدة « عنيزة » كذلك فنجد الشاعر والمرأة يتمايلان سوياً على ناقة تتمايل هى الأخرى ، فتكتسب الحركة التى توحى بهـا الأبيات طبيعة جنسية . وتظهر الصورة مرة أخرى ، فتقدم الشاعر مع امرأة تلتف بنصفها الأعلى تاركة جذعها تحت جسد الشاعر . وتبدأ وحدة « فاطمة » بحادثة تقع فوق قمة كثيب من الرمال . ولكن لا توجد هناك حركة ، لذلك لا يتطور الإحساس الموجى . وعلى حين تبدأ وحدة « بيضة خدر » بصورة الشاعر وهو يلتقى بامرأة « مثل بيضة النعام فى خدرها » ويكون خلياً مستمتعاً ،

فإن وحدة « الليل » تتطور إلى صورة حيوان (جمل) : إن الليل يرخى سدوله ، ويتمطى بصلبه ، ويردف اعجازاً يطأ بها كاهل الشاعر مما يوحى إيحاء غامضاً بوقوع نوع من الاغتصاب يتمثل فى تمدد عضلات تلك القوة البدائية على نحو يشتمل على لحظة حسية حادة .

ويُقدم الحصان فى الوحدة المخصصة له عن طريق عبارات تكاد تحمل دلالات جنسية صريحة ، ويكتسب فى مستويات عدة رمز الذكورة . إنه يتحرك كصخرة تتدحرج على ظهر الأرض يدفعها السيل دفعاً . ويشبه الشاعر ملاسة ظهر الحصان بصلابة عروس تبرق (ليلة العرس) ويندفع الحصان وهو مغطى بدم إناث الحيوانات وسط سرب البقر فيفصل الذكور عن الإناث ، ولهذا السبب ترمقه العين بإعجاب ولذة حسية . ويظهر الإحساس الموجى فى أكثر صوره توهجاً فى وحدة « السيل » وتولد عبارة « قعدت له » ذات الإشارة الجنسية الصريحة موجة حسية لا تنحسر حتى البيت الأخير فى القصيدة . إن السيل يعلو ويمتد ويومض ، ثم ينهال جامحاً مجتاحاً لكل شىء ، فيتفجر النشيد احتفاء بمهرجان الحسية والحيوية والفتوة .

أما الصورة الثالثة التى تسيطر على القصيدة الشبقية ، فهى صورة الاختراق ، صورة شىء يغور فى شىء آخر ، أو شىء يدفع بين شيئين فيفصلهما كلا عن الآخر مُشــكلا رمزاً واضحاً للذكورة ، وتظهر هذه الصورة فى الوحدات كلهـــا .

إننا نجد فى صورة النصل الذى ينفذ إلى جسم الناقة مظهراً من مظاهر هذه الصورة ، وكذلك نجد الشاعر يخترق الخدر ، وتتكرر الكلمة نفسها مرتين ، المرة الأولى فى وحدة « عنيزة » ، ثم فى وحدة « بيضة خدر » . ويستخدم الشاعر الفعل « طرقت » ، فى وحدة المرأة المرضع ، إنه يصرف المرأة عن وليدها ويشقها إلى شطرين ، كل شطر منهما على حدة . ويخاطب فاطمة بقوله « فسلى ثيابى من ثيابك » ويدعوها إلى أن تقوم بهذه المهمة إذا كانت تنوى قطع علاقتهما . إن سهام عينيهـــا تضرب فى أعشار قلبه ، ويخترق الشاعر أحراساً ومعشراً ، ويفصل فيما بينهما ليصل إلى المرأة ويأخذها بعيـــداً .

ومدارى (*) الشعر تفصل غدائره إلى : « مثنى ومرسل » . ومصباح الراهب يشق الليل ، والصبح يشق الليل كذلك . والشاعر يدخل الوادى مثل الذئب ، ويقطعه بليل على حصانه المندفع . والحصان يشق القطيع ويفصل الذكور عن الإناث. والبرق يفصل السحب ، والمصابيح ، مرة أخرى ، تشق الليل ، والسـيل يفصل قمة الجبل عن بقيته .

وتولد الصورة الرابعة التى تسود القصيدة إحساساً بالانغلاق (أو الحصار) فنجد شيئاً تحيطه أشياء أخرى ، أو شيئاً مثبتاً لا يمكن إزاحته عن موضع معين . ويكمن الإحساس بالحصار فى قلب التجربة ويحدد مجرى القصيدة ؛ فالزمن يحتوى الإنسان ، والموت يحيط به . والذكرى التى تثير الحزن هى ذكرى مكان محاط ومغلق . ويظهر ذلك حتى فى بنية الحركتين المشكلتين للقصيدة ، والتى تتميز بأنها بنية دائرية .

ثمة صورة أخرى تتخلل القصيدة يمكن أن تسمى إحساس التداخل ، وتتولد عن طريق شيئين « وأحياناً أكثر من شيئين » يعملان فى اتجاهات مضادة أو يضعان الواحد حول الآخر لخلق تأثير أو كيان موحد . ومن الواضح أن هذه الصور تعكس بطريقة مدهشة جوهر رؤية الحقيقة والزمن والإنسان كما تظهر فى القصيدة . وتنقسم الصور التى تخلق إحساس التداخل إلى نوعين يشكلان تضاداً ثنائياً هما صور النشـــاط والشهوة والحيوية فى (أ) وصور الثبات والصلابة فى (ب) .

(أ)	(ب)
١ ـ نسجتها (جنوب وشمأل)	١ ـ أشياء مثل زمام وجديل .
٢ ـ شحم كهداب الدمقس المفتل	٢ ـ تعرض أثناء الوشاح المفصل .
٣ ـ يشق وتحتى شقها	٣ ـ أثيث كقنو النخلة المتعثكل
٤ ـ سلى ثيابى من ثيابك	٤ ـ أنبوب السقى المذلل .
(معكوس التداخـــل ، وهــو التفـــكك والانفصـــال)	

(*) مدارى جمع مدرى ، وهو مثل الشوكة يصلح به شعر المرأة

٥ — مرط مرجل — ٥ — بكل مغار الفتل ؛

٦ — غصنى دومة — ٦ — بأمراس كتان ؛

(على الرغم من أنهـا ليست متداخـلة تمـاماً) .

٧ — مثنى ومرسل — ٧ — عصاماها .

٨ — مكر مفر مقبـل مدبر معـاً .

٩ — معم ومخول (مجـازاً) .

١٠ — درير كخذروف الوليـد .

١١ — أمال السليط بالذبال المفتـل .

(ويلاحظ أنه ، من الناحية اللغوية ، تتضمن الصورة الصوتية كلمات كثيرة تفيد التداخل أو التكرار كما فى جاجل ، عقنقل ، مخلخل ، ولكننا نرى هنا العنصر نفسـه مكرراً) ؛

ويتشكل آخر التعارضات على مستوى الصورة من التضاد بين الإحسـاس بالملاسة (أو خلق النسق) فى مقابل الإحساس بالخشونة (أو كسر النسق) . ويسيطر هذا التضاد على وحدة الأطلال . ويظهر فى وحدتى « بيضة خدر » و « السيل » ولكنه ليس ظاهراً كأنواع التضاد الأخرى . ويمكننا الآن أن نقول إن الثنائيات الضدية التى تشكلها صور القصيدة الشبقية تقوم بوظيفة جدلية ، فيتوازن الإحساس بالحصار عن طريق الاحساس بالاختراق ، ويتوازن الإحساس بالتداخل عن طريق الإحساس بالإنشقاق أو الانفصال ، أما الإحسـاس بالملاسة (أو خلق النسق) فيتوازن عن طريق الإحساس بالخشونة (أو كسر النسق) وكذلك يجسد الإحساس الموجى التوازن بين متحرك/ مرتفع ، وساكن/ منخفض ويتوازن الإحساس بالجفاف مع الإحساس بالطراوة . ويولد كل إحساس من النوع الأول إحساساً من النوع الثانى يتوازن معه ويصبح مجاوزاً له ، وتعد هذه الخاصية فى القصيدة الشبقية واحدة من خصائصها البنيوية المميزة .

١٥ — ١

هناك جانب آخر من الصور يستحق اهتماماً جدياً ، ولكننا سنذكره هنا فقط باختصار ، وهو الطبيعة الطقوسية لعدد من الصور التى تثير ارتباطات دينية خالصة أو طقوساً غامضة ولكنها غير دينية . من المهم أن نقول إن مثل هذه الصور تظهر فحسب فى الوحدات التى ترتاد عالم الحس والحافز الجنسى أو الحيوية ، فى حين لا تظهر أية صورة منها فى وحدات « الأطلال » أو « فاطمة » أو « الليل » أو « الذئب » وتدعم هذه الملاحظة صحة تفسـير القصيدة الذى أوردناه هنا ، لأنه يكشف الرابطة بين الحافز الجنسى والحيوية والحسية وبين الشيء « المقدس » ، فكلاهما جانب لقوة الحياة التى تجاوز الموت والزمن . وفيما يلى قائمة بمثل هـذه الصور والوحدات التى تقع فيها كل صورة .

١ — يوم صالح (وحدة يوم صالح)

٢ — عقرت للعذارى مطيتى (العـذارى) .

٣ — عن ذى تمائم (المرأة الحامل)

٤ — فقالت يمين الله (بيضة خدر)

٥ — تضىء الظلام . . . منارة ممسى راهب (بيضة خدر) .

٦ — نمير الماء غير محلل (بيضة خدر)

٧ — واد كجوف العـير (الذئب)

٨ — هيكل [والهيكل كذلك اسم معبد النصارى أو الكنيسة] (الحصان) .

٩ — سراته . . مداك عروس (الحصان)

١٠ — دماء الهاديات بنحره (الحصان)

١١ — عذارى دوار فى ملاء مذيل (الحصان)

١٢ — كلمع اليدين فى حبى مكلل (السـيل)

١٣ — مصابيح راهب (السـيل)

١٥ — ٢

ثمة ملاحظة أخيرة عن بنية الصورة فى القصيدة : وهى أن الرؤية الشبقية تؤكد طغيانها فى القصيدة كلها عن طريق بثها فى القصيدة نبضاً هادراً للقوة الحيوانية فى شكل صور تستمد بشكل عام من حياة الحيوان ، أو تستمد من حيوانات بعينها بصورة واضحة تغنى عن فحص مفصل ، أما الصور المرتبطة بحياة الحيوان فتحتاج إلى معالجة أكثر رهافة .

إن مقارنة القصيدة الشبقية بعدد كبير من قصائد الشعر الجاهلى تكشف أن القصيدة الشبقية لا تسيطر عليها الصور المستمدة من عالم النباتات ، بل تسيطر عليها صور مأخوذة من عالم الحيوان . ويعدتصوير المرأة فى وحدة « بيضة خدر » مظهراً واضحاً لهذه الخاصية فى صور القصيدةويتمثل فى الصورتين الأساسيتين المشكلتين لإطار الصورة كلها وهما بيضة النعام (الأبيات ٢٣ — ٤١) ، وتأخذ المرأة فيما بين هاتين الصورتين أوصاف ظبى وبقرة وحشية وحصان وحيوانات أخرى . فى حين يأخذ البقر الوحشى ، فى مشهد الصيد ، أوصاف المرأة . ويشار إلى الطيور فى البيت رقم (٨١) بضمير جمع النسوة « هن » ويظهر الملمح نفسه فى وصف الأفراس (البيت ٥٧) ، وفى مواضع أخرى تظهر النساء — متجاورة مع الحيوانات (الجمل يحمل هودج عنيزة والعذارى يتغذين على ناقة مذبوحة) .

إن « صور » الحيوان تشع بالجنس ، وتصعد حدة الطبيعة البدائية ، وإيقاع النبض الشبقى ، وتعـد هذه العناصر تجسيداً حياً للرؤية الأساسية فى القصـيدة الشبقيـة .

— ١٦ —

جوانب من البنيـة الصوتية

تظهر ضدية المد / الجزر على مستوى البنية الصوتية لهـذه الثنائية . وسوف أناقش هنا جانباً من هـذه البنية يعد تجلياً نموذجياً للانصهار الكلى للبنية الدلالية والبنية الصوتية ، ويتمثل فى بناء الوحدات اللغوية . ويمكن تقسيم هذه الوحدات إلى نوعين ، يتفق كل منهما مع أحد قطبى التضاد بين السكون / الحركة ،

والمد / الجزر ، والضعف / القوة . وسوف أتناول بالبحث توزيع كل نوع على مستويين ، أولهما مستوى بعض الوحدات التكوينية كل على حدة ، وثانيهما مستوى النظام الإيقاعى فى القصيدة كلها .

ويتمثل الانقسام المشار إليه فى انقسام الكلمات إلى نوعين . فى النوع الأول يرد تكرار للملمح الصوتى يظهر فى شكل التضعيف (تشديد حرف مثل جيّاش) أو تكرار فعلى للمصوتات (الفونيمات) الأساسية فى الوحدة اللغوية (فُلْ / فل على سبيل المثال) ، أما النوع الثانى فإنه خال من مثل هـذا التكرار . ويجسد النوعان مكونى إيقاع الحـركة فى القصيدة من حيث إن أحدهما منخفض (ضعيف) والآخر عال (قوى) .

ويسيطر التشديد على القصيدة سيطرة لافتة ، ويظهر فى كلمات القافية وفى كلمات أخرى فى الأبيات ، ولايدخل فى التقرير الإحصائى الذى نورده هنا التشديد الذى يقع فى الحرف الأول لكلمة ما ، نتيجة جعل هـذه الكلمة معرفة بـ « ال » الشمسية ومثال ذلك (الد — دخول ، الشـ — شمس) . وسوف يتم إحصاء كلمات هذا النوع على حدة فى مرحلة لاحقة من الدراسة .

تتألف القصيدة الشبقية فى النسخة التى استخدمناها هنا ، من اثنين وثمانين بيتاً . ويتألف كل بيت من عشر كلمات فى المتوسط . وبناء على هذا يكون لدينا حوالى ٨٢٠ كلمة ، ويوجد من هذه الكلمات حوالى ١٤٤ كلمة مشددة وهى نسبة عالية بأى مقياس . ويتم توزيعها بطريقة لها أهمية خاصة ، فتقع ٧٤ كلمة منها فى الحركة الأولى من القصيدة ، على حين تقع ٧٠ كلمة فى الحركة الثانية . ونجد داخل الحركة الأولى توزيعاً مدهشاً ، إذ تقع ١٧ كلمة فى وحدة « الأطلال » (الأبيات ١ — ٩) وتتضمن الموجة المضادة (ألا رب) ٥٧ كلمة موزعة على النحو التالى : ١٣ كلمة فى الحركة الفرعية لـ « يوم صالح » (أبيات ١٠—١٧) ، و ١٥ كلمة فى الحركة الفرعية لـ « فاطمة » (تقع ١٣ كلمة منها قبل الوحدة الفرعية التالية ، وتقع الكلمتان الأخيرتان بعد ذلك) و ٢٩ كلمة فى الحركة الفرعية فى « بيضة خدر » . أما فى الحركة الثانية فيتوزع التشديد على النحو التالى : ١٢

١٢ كلمة فى وحدة الليل ، ٧ كلمات فى وحدة الذئب ، ٣٢ كلمة فى وحدة الحصان ، و ١٩ كلمة فى وحدة السيل .

ولا يتواتر التكرار من النوع الثانى بدرجة عالية ولكنه يتواتر بدرجة كافية لجذب الاهتمام . ثمة ثمانى كلمات يتكرر فيها مكونان ، وتظهر منها كلمة واحدة فى وحدة « الأطلال » وكلمة فى وحدة « يوم صالح » ، وأربع كلمات فى وحدة « بيضة خدر » وكلمة فى وحدة « الليل » وكلمة فى وحدة « السيل » . ونجد كذلك نوعاً آخر من أنواع التكرار الصوتى يتمثل فى تكرار حرف ، ولكن دون ظهور تشديد . مثل « صفيف » و « درير » . ويمكن اعتبار هذا النوع قسماً فرعياً من أقسام التشديد ، يؤدى إلى مضاعفة عدد الكلمات المشددة بصورة ملموسة . وهناك نوع آخر يجمع بين التكرار والتشـــديد (مثال ذلك « محال ») . ويثبت هذا كله طغيان ظاهرة التشديد فى القصيدة .

وإذا أضفنا للإحصاء السابق التشديد الناجم عن وجود « الـــ » فإن ظاهرة التشديد تكتسب أبعاداً أكثر اتساعاً . ويمكن إحصاء ٣٢ حالة من هذا النوع من أنواع التشديد ، تتوزع بصورة تلفت النظر ، فتقع ثلاث منها فى وحدة « الأطلال » وواحدة فى حركة « يوم صالح » ، وثلاث فى الحركة الفرعية لـــ « فاطمة » وتسع فى « بيضة خدر » ، وإثنتان فى وحدة « الليل » ، وواحد فى وحدة : « الذئب ، وسبع فى وحدة « الحصان » وست فى وحدة « السيل » . وهناك جانب مهم آخر من جوانب التكرار يستحق الذكر ، وهو التكرار الصريح لكلمات بعينها ، ويلاحظ أن عدداً كبيراً من الكلمات تتكرر فى القصيدة لا تحسب منها كلمات مثل « كأن » وما شاكلها ، وعلى الرغم من ذلك تستطيع احصاء ٨٣ حالة . على أقل تقدير ، لتكرار مباشر إما للكلمة نفسها ، أو لاشتقاق قريب منها . وبعض هذه الكلمات يتكرر ، بالإضافة إلى ذلك ، مرات عدة ، لكن التكرار فى معظم حالاته يظهر فى استعمال الكلمة مرتين . ويمكننا أن نجد تفسيراً للطبيعة الثنائية للتكرار فى إطار رؤية الواقع التى تتشكل من ثنائيات وتعارضات على الرغم من أن ظاهرة التكرار ترتبط كذلك بقضية الشفاهية(١٩) .

وقبل أن أحاول تفسير الوظيفة البنيوية لهذه الملامح ، سوف أقوم بتحليل

نظام القافية فى القصيدة الشبقية حيث إن خصائصها ترتبط بطريقة مباشرة بالتشديد والتـــكرار .

تنقسم كلمات القافية إلى نوعين أساسيين : أحدهما ويأخذ رمز (A) له بنية مطلقة « فاعلن ، مفعل » ، على حين أن الآخر له بنية أكثر تقييداً وتأخذ الرمز (B) « مفاعيلن ، مفاعلن » ، توجد قافية واحدة من نوع « علن » ويشار إليها بالرمز (C) « عل » . وخمس كلمات من نوع (D) « متفاعلن ، متفاعلن » . ويمكن اعتبار النوع الأخير قسماً فرعياً للنوع الثانى ، وذلك بسبب ثقـــله وصلابته الصوتية ، فى حين أن (C) تنتمى إلى (A) .

يوجد من النوع (A) (فاعلن) ٤٢ حالة (تقع فى ٤٢ بيتاً من مجموع أبيات القصيدة وهى ٨٢ بيتاً وتنتهى جميعاً بكلمة من هذا النوع) ، أما ما تبقى (وهو ٣٥ بالإضافة إلى ٥ من النوع (D) فهى من نوع (B) . ويعد التوازن فى عدد حالات هذين النوعين (A ، B) أمراً له مغزاه ، ولكن الأمر الأهم هو توزيع كل نوع داخل الوحدات التكوينية ، ويتم التوزيع بصورة رأسية كما يلى (يشـــير الرقم إلى عدد المرات التى يحدث فيها كل نوع على التوالى) :

A	4A	
2B		
A	2B	
D	A	
A	B	
B	2A	
7A	D	2B
3B	B	
3A	2A	
D	B	
A	A	
3B	2B	
3A	3A	
2B	B	
A	2A	
B	B	2B
A	D	

2B	A	
A	4B	
3B	A	
A	B	2B
B	D	
2A		
B		
A		
2B		
A		

١٦ — ١

كيف يمكن تفسير الإحصائيات التى قدمناها حتى الآن بطريقة بنيوية ؟ هناك إمكانية واحدة للتفسير ، ويظهر واضحاً أن التشديد له مغزى بنيوى محدد فهو يعكس البنية الدلالية للقصيدة ، ويجسد الحالة النفسية للوجود التى تظهر فى الوحدات المتنوعة ، ويرتبط التشديد كذلك بطبيعة الرؤية التى تنشأ من التعارضات فى القصيدة الشبقية . وتعد كلمات القافية مثلا جيداً لهذه الخاصية البنيوية الواضحة . إننا نجد أن النوع (A) الذى يخلو من التشديد أكثر ليناً وإطلاقاً يسيطر على الوحدة التكوينية « الليل » سيطرة كاملة . إنه يقع فى نهاية كل بيت من هذه الوحدة ويرد سبع مرات على التوالى (ويشكل أعلى توال غير متقطع فى القصيدة بأكملها) ، وقد يظهر أن الصفاء والإطلاق فى شكل القافية يأتى من حقيقة أن وحدة « الليل » وحدة ذات بعد واحد ، إنها تنقل حالة ذهنية صافية وواضحة ومحددة بدقة ، وخالية من أى حالات التباسية . إن الليل يبعث الحزن والليل أزلى ، وثابت ، وسرمدى . إنه يخلق حالة من الأسى الساجى الذى لا يريم إلا عندما يتمدد فوق الشاعر مضاعفاً أساه ومكثفاً ألمه وإحساسه بالثقل المخيم على قلبه . لهذا السبب لا توجد فى وحدة الليل حالة واحدة من النوع (B) .

وعلى النقيض تماماً من وحدة « الليل » نجد وحدة « بيضة خدر » تسيطر عليها الصلابة والبنية الثابتة من النوع (B) ، على الرغم من أن سيطرة هذا النوع ليست مطلقة ، إذ نجد من بين تسع عشرة كلمة للقافية فى هذه الوحدة اثنى عشرة

منها من نوع (B)(9B) بالإضافة إلى ('3D') وسبعة من النوع (A) . ومن المهم أن نشير إلى أن ثلاثاً من خمس حالات من نوع (D) تقع فى هذه الوحدة التى تتطور فى أبياتها صورة الرمز الجنسى بوصفه مثالا للجمال المطلق ، وتمثالا تقام له الشعائر ، فالصورة تتحول ، بعد الحكاية المبدئية الى تشتمل على فعل ، إلى « ثابت » له صلابة الرخام الذى يتشكل فى كتلة ذات خطوط حادة الوضوح فى نحتها ، ويظهر الترتيب الشاقولى للكلمات فى القسم المخصص من هذه الوحدة لتقديم صورة المرأة على النحو التالى : (A — 2B — A — 2B — A — 3B) ، ثم تظهر (B — A — B) ونلاحظ أن النوع (A) لا يشكل نسقاً (يحدث ، مثلا ، مرتين أو أكثر على التوالى) ولكن حيث تقع (A) يشتمل المضمون الدلالى على حركة (الأبيات ٣٢ ، ٣٥ ، ٣٨ ، ٤٠) وعدا هذه الأبيات يتجسد تمثال الجمال تجسداً كلياً فى النوع (B) ويظهر التشديد فى الكثير من حالات هذا النوع الذى لا يقتصر ببساطة على صيغة « مفاعلن » .

يجب أن نلاحظ أن وحدة « الحصان » تشتمل على عدد مساو من كل نوع . ويمكن فهم هذا فى ضوء مناقشة البنية الدلاليةلوحدة « الحصان » وترد فى قسم (١٠) من هذه الدراسة ، ويقدم الحصان فى هذا القسم بوصفه رمزاً للحيوية ، وثباتاً مطلقاً ، وتتجسد فيه قوة الحيوية الفاعلة ويصبح رمزاً لازمنياً . وتنعكس هذه الصفات فى التوزيع المتساوى لنوعى (B) (A) فى كلمات القافية فى وحدة « الحصان » [تماماً كما تنعكس بوضوح فى انصهار صور السكون والصلابة بصور الحيوية والفعالية على النحو الذى أشرنا إليه فى قسم (١٠)) ويأتى التوالى ، فى حقيقة الأمر ، فى صورة توال بين نوعين يبدو أنهما يتبادلان :

2A — B — A — 3B — 3A — 2B — A — B — A — 2B — A.

ويسيطر النوع (B) على وحدة السيل وهى رمز الحيوية على النحو التالى :

3B — A — B/2A — B — A — 2B — A

ومن الواضح أن (A) تقع فى نهاية الوحدة لحظة أن يصل إيقاع السيل إلى أدنى نقطة له فتتبدد قواه وتنحسر .

جوانب من البنية الإيقاعيـــة

من المفيد أن ننهى هذه المناقشة للبنية الصوتية فى القصيدة الشبقية باكتناه البنية الإيقاعية لواحدة من وحداتها ، وليس الهدف من ذلك تقديم تحليل شامل لهذا الجانب ، ولكن الهدف هو الوصول بصورة مبدئية إلى تصور يصلح منطلقاً لدراسة بنيوية للإيقاع فى القصيدة .

هناك تصور خاطىء ومسيطر يرى إيقاع الشعر العربى إيقاعاً رتيباً ، ومن المحتمل أن يكون ذلك التصور الخاطىء قد نشأ نتيجة افتقاد القدرة على التمييز بين التأليف العروضى والبنية الإيقاعية فى بيت من الشعر ، بالإضافة إلى وصم القافية الموحدة بالرتابة . وكنت قد أشرت ، فى غير هذا الموضع ، إلى أن التأليف العروضى يمثل جانباً واحداً فحسب من حوار البنية الإيقاعية المعقدة لبيت من الشعر العربى . أما الجوانب الأخرى فهى صيغ النبر على المستوى اللغوى ، وعلى المستوى الشعرى المجرد ، وكذلك على مستوى البنية الدلالية (٢٠) . إن فهم الإيقاع على هذا النحو يمكننا من التعرف على البنيات الإيقاعية التى تختلف اختلافاً أساسياً فى وحدتى « السـيل » و « الليل » فى القصيدة الشبقية . إن التعارض بين هاتين الوحدتين ملحوظ والاختلافات الدقيقة بين التأليف العروضى فى كل منهما أمر له مغزاه ، وذلك على الرغم من أن البحر العروضى لكليهما واحد .

سوف أناقش هنا التأليف العروضى لوحدتى « الليل » و « السيل » فى إطار طبيعة الوحدتين العروضيتين اللتين يقوم عليهما البحر العروضى وهما « فعولن . مفاعيلن » (أو : علن — فا ، علن — فا — فا — فا) (٢١) . إن البحر المستخدم هنا هو بحر الطويل ، ولكن (علن — فا) تظهر مرات عدة فى وحدة « الليل » فى شكل « علن — فا » (فعولن) وهى فى هذا الموضع بديل طبيعى لـ (فعولن) . وتقع « علن — فا » عشر مرات « وعلن — ف » عشر مرات وتظهر الأولى فى البيت رقم (٤٨) وتسيطر على هذا البيت الذى تقدم فيه صورة الليل بوصفه ليلا أزليا شدت نجومه إلى الصخور . وفى البيت رقم (٤٧) تقع هذه التفعيلة فى الشطر الثانى حيث ترد كلمة « شدت » . أما المواضع الأخرى لهذه التفعيلة فى البيت

رقم (٤٧) فتخصص لـ « علن — ف » حيث ينفجر الشاعر صارخاً بألم موجع . وتقع كل تفعيلة من هاتين التفعيلتين مرتين فى البيت رقم (٤٦) ، ويجىء وقوعهما فى مواضع متجانسة ، ويرجع ذلك إلى انقسام البيت من الناحية الدلالية إلى صورة للخلود وإلى إمكان عدم تحققه . ويقع التوازن نفسه فى البيت رقم (٤٤) ولكن ترد « علن — فا » فى الشطر الأول مرتين ، وترد « علن — فا » فى الشطر الثانى مرتين . أما الشطر الأول فيصف الليل الشبيه بالموج وقد أسدل ستره على الشاعر ، على حين يصف الشطر الثانى الشدة والألم اللذين يسببهما الليل . وتسيطر على البيت رقم (٤٥) تفعيـلة « علن — ف » عدا الموضع الذى ترد فيه كلمة « تمطّى » مصورة حركة الليل البطيئة ، والطويلة ، والأزلية . أما الشطر الثانى من البيت فيستخدم « علن — ف » فى الموضعين مصوراً الحركة السريعة والثقيلة لليـــل .

وبالإضافة إلى ذلك تقع تفعيلة « علن — فا » فى أكثر من موضع وتتألف منها كلمة مستقلة لا تكون متصلة بالكلمة التى تأتى بعدها (مثال ذلك ، وليـــل) وحينا تتكون التفعيلة من كلمتين فإنهـــا تعكس إما ارتباطاً دلاليـــاً أو حركة سريعة . ويتضح هذا فى قوله : وأرد — ف إعجازاً — ألا أى — يها ، ف ـــيا ، لــ / لك ، بـــ ـأمرا / س كتان ، صم / م جندل ؛ من المهم أن نشير هنا إلى أن ثلاثة من هذه المواضع المترابطة تجىء فى البيت رقم (٤٨) حيث يشير المعنى المقصود إلى ربط شىء واحد بأشياء أخرى وذلك عن طريق ربطها جميعاً معاً : « بأمراس كتان إلى صم جندل » .

ويكشف توزيع التفعيلة « علن — ف » القصيرة ، والنشطة ، والسريعة ، والتفعيلة « علن — فا » الطويلة ، والساكنة ، والبطيئة ، يكشف عن جانب واحد فقط من جوانب الدور الذى تؤديه العناصر الإيقاعية فى تشكيل النسيج . أما الجانب الآخر ، وهو جانب أكثر فاعلية ، فيتمثل فى أنماط النبر التى تتولد عن أنواع النبر الثلاثة وهى الأنواع التى أشرنا إليها من قبل . وتعد المقارنة بين نمط النبر فى البيتين (٤٤ و ٤٦) كافية لتوضيح الدور الحيوى للبنية الإيقاعية . ونجد فى البيت رقم (٤٤) النمط النبرى التالى :

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سُدُولَهُ
عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلى

يتوافق النبر اللغوى ، فى هذا البيت ، مع النبر الشعرى ، والنبر فى البنية الدلالية ، مع إمكانية وقوع نبرتين قويتين على « كموج البحر » ، التى يشكل وحدة « علن — فا — فا » ، ومن ثم تجسد حركة الموج وامتدادها فى صورة الليـــل ، ويخلق توافق النبر فى الوحدات الأخرى إيقاعاً حاداً يعكس الثقـــل الذى تصوره ستر الليل وقد خيمت على قلب الشاعر . أما نمط النبر فى البيت رقم (٤٦) فيظهر بصورة أكثر تعقيداً وبدرجة أعلى من التنافر بين النبر الشعرى ، والنبر اللغوى ، والنبر البنيوى الذى يتردد ويقوى ، ويقع متتابعاً بصورة تختلف عن البيت رقم (٤٤) فيظهر نمط النبر فى البيت رقم (٤٦) كما يلى :

ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجلى
بصُبْحٍ وما الإصباحُ فيكَ بأمثلِ

إن أنماط النبر فى هذين البيتين لا تختلف كثيراً ، بصورة نسبية ، خصوصاً عند ما نقارن أى نمط منهما بالبيت الذى تظهر فيه الحيوية والحركة فى صورة الحصان (وهو البيت رقم ٥٤) ، ويتوافر فيـــه نمط النبر المركب النشـــط والشـــديد :

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبِلٍ مُدبِرٍ معاً
كجُلمُودِ صَخرٍ حطَّهُ السيلُ من علِ

ويرد النبر الشديد مرتين فى معظم الوحدات السابقة ، ولهذا السبب يجســـد البيت الحيوية العنيفة والقوية للحصان .

أما الملمح الإيقاعى الأخير الذى يستحق الذكر فيتمثل فى وقوع « علن — علن » بحدتها وسرعتها فى مواضع تحتلها ، فى غالب الأحيان ، « علن — فا — فا »

وهى الأطول والأبطأ ويقع هذا الشكل ، وهو شكل غير شائع للبدائل العروضية فى القصيدة الشبقية سبع عشرة مرة ، وهو أمر يرجح ظهوره هنا بصورة تفوق ظهوره فى قصائد جاهلية أساسية أخرى . ونلاحظ أن هذا الشكل يقع ثمانى مرات ، من بين سبع عشرة مرة ، فى وحدة « السيل » وهى وحدة قصيرة نسبياً (تشتمل على اثنى عشر بيتاً) يقع سبعة منها فى القسم الأول من هذه الوحدة ويصور البرق والسحب المتجمعة وظهور موجة السيل ، وفى جزء (كأن) من وحدة « السيـــل » ، وهو الجزء الذى يشتمل على صيغة المضارع وغياب الحركة ، وتظهر حالة واحدة « علن — علن » وتأتى فى البيت الأخير كى تصف الوحوش وقد جرفها السيل . يكتسب مغزى توزيع « علن — علن » أهمية أكبر عندما نلاحظ أن هذه التفعيلة تتضمن ، فى سبعة من مجموع تسعة مواضع أخرى ترد فيه ، فعـــلا يفيد الحركة أو النشاط (ومثال هذا : قامتا تضوو / وع المســـك) ، وتظهر التفعيلة فى موضعين فحسب تقدم . فيهما صورة السكون (وقيعا / نها كأن / نه ، كأن / سراته) على حين أن التفعيلة نفسها لا تقع فى وحدة الليل ، ولكنها تقع مرة واحدة فى وحدة الأطلال (إضافة إلى حالة « تضوع » التى ذكرناها بالفعل) وتقع التفعيلة نفسها ، بالإضافة إلى ذلك ، مرتين فى وحدة « يوم صالح » (حيث ترد كذلك « علن — فا — ف ») ، وتقع ثلاث مرات فى الحركة الفرعية فى « بيضة خدر » ومرتين فى وحدة « الحصان » . ومن المهم أن نذكر أن هذه التفعيلة تقع ثلاث مرات فى بيتين يقدمان صورة الضوء يخترق الظلام وهما (البيتان ٣٩ ، ٧٢) .

— ١٧

فى عالم تسوده الحركة الدائمة المتمثلة فى رحيل ، ثم استقرار يعقبة رحيل جديد ، فى عالم كهذا يؤدى الارتباط بالآخر إلى انفصام تلقائى ، لهذا السبب تصبح العلاقات الإنسانية علاقات عارضة ومؤقتة وخاضعة للزمن ، وتصبح قصيدة امرىء القيس ، فى أحد مستوياتها ، رؤية للحب فى عالم مفكك يصبح الحب فيه فيضاً من العذوبة والسعادة ولكنه سرعان ما يتبخر دون أن يخلف شيئاً سوى شذا الماضى ، كأنه « نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل » . هكذا يصبح الحب

مصــدراً للمعاناة ، فى حين يدمر الواقع أى أمل فى جعله حقيقة دائمة سواء تمثل هــذا الواقع فى الضرورة الفيزيائية التى تتطلب البحث عن مصادر أخرى للحياة أو كان الواقع الاجتماعى متمثلا فى ضغط الجماعة ، أو كان واقع الفرد نفسه ، إذ يواجه بالصد والإعراض ، فالحب محاصر إذن على الجبهات كلها ومن الجبهات جميعها . (ونلاحظ هذا الاهتمام الظاهر بالاتجاهات فى الأبيات الأولى من القصيدة فالحبيبة والدار محاطان من جميع الاتجاهات) . فى مثل هذا العالم لا يكون الحب قوة قادرة على مواجهة قوة التغيير ، وتحقيق توازن معها ، مع زوالية الوجود ومرور الزمن ، ولكنه على النقيض من هــذا ، يصبح جزءاً من ذلك العــالم نفسه ، جزءاً يشكل ، فى الحقيقة ، جوهر هذا العالم ، كما تجسد فى صورة شديدة الكثافة ، وفى الجهة المقابلة نجد الجنس والحافز الجنسى دافعين أزليين ، لا يخضعان للزمن لأنهما يمثلان ذروة الحدة التى تتكشف فى لحظة اللقاء بين رجل وامرأة . مثل هذا اللقاء لا يطمح إلى أن يكون لقاء دائماً ، وهو بالفعل ليس كذلك ، لا يتوقف تحققه على استمراره أو على قدرته على مغالبة الأحداث والتغلب على الرحيل الدائم . ولكن تحققه يكون « الآن » فى لحظة حادة من لحظات الزمن الحاضر ، لحظة مشعة بإحساس مطلق ، وتكتسب الحدة فيها درجة قصوى فى الإثارة وتفيض بالقناعة والرضى ، وعندما تنقضى فإنها تنقضى ، لا تأخذ شيئاً معها ، ويعود الزمن إلى سالف مجراه ، لكنه لا يستطيع أن يؤثر فيها أو يغــيرها ، أو يحولها إلى ذكريات مريرة ، إذ أنها تصبح لحظة خارج الزمن وفوقه تدور في مدار بعيد لا تطولها يد . إنها تصبح مطلقاً .

وهكذا يعمل التضاد على النحو التالى : إن ما هو عارقة ، يتوقف تحققها على بقائها فى الزمن ، ليست إلا أمراً عارضاً وخاضعاً للزمن ، وإن ما هو لحظة تومض كالشرر ، ويتم تحققها لحظة حدوثها ، فى حين لا يتوقف هذا التحقق على بقائها فى الزمن ، هى لحظة تصل إلى المطلق وتصبح لحظة لا نهائية ، أو بعبارة أخرى ، يصبح الأبدى لحظياً ومتغيراً ، ويصبح اللحظى أبدياً ولا يكون معرضاً للتغير . إننا نجد هنا تناقضاً مأساوياً يقع الإنسان فى فخه وتحاول القصيدة أن تكتنه هذا التناقض وأن تخلق لحظات من التوسط بين الجنس والحب ، ولكنها تضطر

إلى التخلى عن ذلك الموقف ، بصورة نهائية ، وتلجأ إلى مضاعفة التناقض بالتأكيد على وجوده ، وذلك لأن تجاهله لن يلغيه . وتستمد القصيدة أهميتها من شجاعتها فى مواجهة التناقض وتصعيده دون أن تقدم له حلا ، وإنما تترك جانبه القوى ليصبح أكثر قوة ، فيسيطر على القصيدة على نحو يقترح أن الخلود الذى يحققه ما هو لحظوى أفضل من الزوالية الكامنة طبعياً فى ما يحمل بذرة الخلود والاستمرار عن طريق التناسل وتجدد الحيــاة .

يجب أن نؤكد مرة أخرى أنه لا توجد إشارة إلى التناسل فى أى موضع من القصيدة سواء كان هذا التناسل بواسطة الإنسان أو بواسطة الحيوان (على عكس القصيدة المفتاح) ولا يوجد كذلك نمو للنباتات فالمطر لا ينبت حشائش أو يبعث خصباً ، كما لا يؤدى الحب ولا الجنس إلى إنجاب ذرية ، أما المكان الوحيد الذى تظهر فيه صورة لطفل فيأتى فى سياق غريب لرجل وامرأة تترك وليدها خلفها فيكشف عن نظرة ساخرة للتناسل .

وهناك محور أساسى آخر تدور حوله القصيدة هو المحور اللغة ← الزمن . وتكشف القصيدة عن قدرة اللغة على تجاوز الزمن والهشاشة وحتمية اللامعنى ، ومن الملاحظ أن اللغة (= الكلام) تشكل نسيج الحركة الأولى والوحدات التى تكون الحركة الثانية التى تصور الضياع ، وخمود الحيوية ، والألم الأبدى ، وعدم الحركة ، فى حين أن وحدات الحيوية والدوام لا تشتمل على لغة ، إلا فى وحدة « بيضة خدر » ، (وتظهر فحسب فى صيحة إعجاب تطلقها المرأة) . وتتخلل اللغة وحدة الأطلال وتأخذ شكل حوار بين الـ « أنا » و « الآخر » إن الشاعر يحاول أن يخفف حدة التوتر بأن يدعو رفاقه ليشــاركوه البكاء ، فى حين يحاول هؤلاء الرفاق أن يلطفوا حدة التوتر بدعوة الشاعر إلى أن يكبح جماح نفسه ، وأن يتجمل بالصبر . وتظهر اللغة كلما ظهرت فرصة لتخفيف التوتر وتغيير مجرى الزمن . ولكن عندما يظهر الرجل عاجزا تماما ، وغير قادر على التأثير فى مجرى الزمن (أو عندما لا يكون هناك توتر بل تحقق وحيوية) يسود الصمت وتتلاشى اللغة ، لتفسح المجال لنظام لغوى آخر هو لغة الاستسلام وقبول الهزيمة ، إنها لغة الدموع . وعلى هذا النحو تظهر اللغة كحوار فى وحدات « الأطلال » لتصور (هشاشة وموت ← توتر وحزن ← لغة) ، وفى وحدة

« عنيزة » تصور (صد ← توتر ← لغة) ، وفى وحدة « الليل » (حزن أبدى ← توتر ← لغة) ، وفى وحدة « الذئب » (ضياع وجمود الحيوية ← توتر ← لغة) . وعلى النقيض من ذلك تغيب لغة الحوار فى الوحدات التالية : فى يوم رحيلى القبيلة ورحيل المرأة (الرحلة التى لا مفر منها والتى يصبح الرجل عاجزاً إزاءها فيغلب عليه التوتر وعلى الرغم من ذلك لا توجد لغة ، وإنما يقف الشاعر صامتاً تحت الشجر) ، وفى صورة الأطلال التى لا بد أن تكون دراسة (يقف الرجل عاجزاً ، فى حين لا توجد لغة . إن الدموع تشفى ولكن ذلك لا يحدث إلا إذا . . .) ، وفى الوحدة الفرعية لـ « أم الرباب » « وأم الحويرث » (لا بد من الرحيل ، لا توجد دموع) ، وفى يوم دارة جلجل ، يتم ذبح الجمل ، وفى زمن « مع المرأة الحامل والمرضع » (لا يوجد توتر ، ولكن تحقق ← لا توجد لغة) ، وفى وحدة « بيضة خدر » (لا يوجد توتر ، يحدث تحقق ← لا توجد لغة) ، وفى وحدة « الحصان » (حيوية فى صورتها المطلقة ← لا توجد لغة) ، وفى وحدة « السيل » (حيوية ← وحدة ← لا توجد لغة) .

قد يوحى غياب اللغة (= الكلام) فى الوحدتين الأخيرتين بتعارض آخر ، يتمثل فى إنسان / غير إنسان (حيوان / طبيعة) . إن ملاذ الرجل ووسيلته الوحيدة فى حل التوتر وموازنة الهشاشة والزوال هو اللغة ، ولكن غير الإنسان (حيوان / طبيعة) يتمتع بقوة متفوقة قادرة بصورة مباشرة وكاملة على تجاوز الزمن ، هى القوة الفيزيائية اللازمنية الأبدية التى تنفجر فى إيقاع الحيوية والفتوة المطلقة . وتتضمن هذه المقولة مقولة أخرى فرعية ، وهى أنه : إذا اكتسب غير الإنسانى صفات إنسانية فإنه يمتلك قدراً من هذه القوة الكبرى يقل عن القوة التى يمتلكها غير الإنسانى الذى لا يكتسب صفات إنسانية .

وبناء على هذا يتغلب السيل على الـ « عصم » وهى تيوس الجبال فيجعلها تهبط من كل مكان توجد فيه ، ويتغلب كذلك على السباع فتصير غرقى تحملها أمواجه الأبدية.

ويعد وجود القصيدة فى ذاته حلا للتوترات التى تنشأ نتيجة مرور الزمن ، وحتمية التلاشى ، وتولد تجربة الأطلال حركة مضادة تتمثل فى تشكيل القصيدة فى كيان لغوى خالص ، يقيم حوارا مع الزمن ، ويعد قوة مضادة للهشاشة ، ولهذا

السبب تبقى القصيدة ، ومن ثم تبقى التجربة نفسها ، على حين تسعى الذاكرة كى تهزم الزمن عن طريق تأكيد حيوية التجربة ، وتنجح فى ذلك نجاحاً باهراً (أنظر جدول « ٤ » ويمثل نمو الحيوية من الذكرى الأولى فى القصيدة وحتى النهاية) ، ولكن هناك ذاكرة ذات طبيعة مختلفة تجاهد بدورها لتهزم الزمن عن طريق تأكيد بقاء القصيدة ، وتبقى القصيدة بوصفها عملا لغوياً من أعمال الذاكرة الجماعية . وهكذا تستطيع الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية أن تتخطيا الزمن وتحملا علاماته فى الوقت نفسه . إن غموض جمل « الفعل الماضى » فى القصيدة ، وغموض الكثير من صورها وعباراتها ، وكذلك الغموض الذى ينشأ بسبب الاختلافات بين نسخ القصيدة التى وصلتنا ، هذه الأمور كلها تكشف الحقيقة الجوهرية لهذه الظواهر ، وهى أنها هشة وخاضعة للزمن ومؤقتة ، ولكنها قادرة عن مجاوزة الزمن بفضل تلك القوة الفريدة الثمينة التى تملكها الذاكرة ، وتعمل عن طريق اللغة ، فتستطيع مجاوزة الموت الذى لا يستطيع الإنسان ، وهو مبدع اللغة ، أن يتخطاه ، ويشكل هذا العجز تناقضاً مأساوياً يعد واحداً من التناقضات التى تتخلل القصيدة كلها ، وتكشف قوة الذاكرة عن تناقض آخر ، وهو أن الزمن نفسه متناقض ، فالزمن يمحو الواقع ، ولكن الذاكرة ، وهى وظيفة من وظائف الزمن ، تصبح قادرة وحدها على بعث هذا الواقع . إن المأساة التى تنشأ بسبب الصفة العرضية الدامغة للأشياء كلها ، وبسبب مجاهدة الذاكرة لاسترجاعها ، إنما هى مأساة فادحة ، ولكن فقدان الذاكرة ، وهى العنصر الوحيد القادر على استرجاع ما مضى ، إنما يشكل مأساة أكبر من الأولى ، إن فقدانها سيكون مثل فقدان الحيوية وهى القوة المضادة الأخرى القادرة على مجاوزة الموت .

ويوجد تناقض أعمق يتمثل فى أن الذاكرة والحيوية ، وهما قوتا الحياة ومانحتا المعنى ، والقدرة على المجاوزة ، يشكلان ، فى حقيقة الأمر ، تعارضاً يظهر على النحو التالى سالب / موجب ، غير واقعى / واقعى ، ذهنى / فيزيائى ، أو ما يتعلق بالعقل / وما يتعلق بالجسد . هذه هى التعارضات الأساسية التى تحدد البنية الدلالية فى القصيدة ، وتحدد الرؤية فيها ، وتمثل شاهداً نموذجياً على ما تتضمنه القصيدة الشبقية من عمق وما تتميز به من ذاتية وتناغم كامل .

القصيدة الشبقية ، إذن ، هى محاولة لاكتناه إيقاع الزمن ، إيقاع السكون / الحركة ، خمود الحيوية / الحيوية ، الهشاشة / الصلابة ، النسبي / المطلق . إن القصيدة لا يمكن أن تنفى السكون ، أو الهشاشة ، أو الموت ، أو خمود الحيوية ، لأن هذه كلها تشكل الحياة فى الصحراء ، وبدلا من نفى هذه الأشياء تحاول القصيدة الشبقية يائسة أن تكشف طبيعة القوة المضادة الموجودة فى نسيج الحيـــاة نفسها ، تلك القوة التى يضفى وجودها على الحياة مغزى ويجعلها أمراً محتملا . وترمى القصيدة إلى الاستحواذ على جوهر هذه القوى المتعارضة مثل الذاكرة ، وحدة التجربة الجنسية ، والقوة الخارقة للحيوية والفتوة ، ولهذا السبب تتصاعد فى القصيدة لحظات هذه التجربة عندما تكون القوة المضادة فى أشد حالاتها حدة وثراء . إن مظهرها الأول هو الإنسان الفرد المتوحد الذى يصل إلى الحدة عن طريق الانفعال العاطفى وشهوانية الحافز الجنسى . ولكن الكشف عن هذا المظهر يكشف فى الوقت نفسه عن الهشاشة الكامنة فى الحياة العاطفية ، لأن العواطف إيقاعات توجد فى سياق زمنى ؛ إنها تحتوى على الآخر وتعتمد عليه إلى درجة تعرضها لقوى الموت ، وتكشف ضعفها إذا ما عزم الآخر على الرحيل أو قابل هذه العواطف بالرفض . إن الوحدات التى تبدو أنها تقدم قائمة بأسماء النساء اللاتى استمتع الشاعر بهن تتحول فى حقيقة الأمر ، إلى تجسيد مرير لهشاشة عاطفة الحب ، ويبدو الحافز الجنسى وحده قادراً على تجاوز الهشاشة والزمن ، ولكن الحيوية ذاتها شىء معرض لعوادى الدهر ، فهى فاعلية ونشاط ، وكل نشاط خاضع الزمن ، ومن ثم فإن وحدة « بيضة خدر » تبدأ بحكاية عن الحيوية والمغامرة ولكنها تنتهى بصورة ساكنة تجسد اللذة الحسية فى صورتها المطلقة . ويحاول الشاعر أن يصهر الحيوية والثبات ويشكل منهما شيئاً مطلقاً ، ويحولهما معاً إلى أبعاد للقوة الوحيدة القادرة على مجاوزة الزمن ، ويحدث الشىء نفسه فى وحدتى « الحصان » و « السيل » ، إذ يظهر فيهما النشاط وتتفجر الحيوية ولكنهما ينحسران أو يتحولان إلى سكون فى ذروتهما أو بعدها . ويوصف الحصان فى بيت محير يأتى عقب منظر السيل بأنه « بات عليه سرجه ولجامه وبات بعينى قائماً غير مرسل » . إن هذا الوصف يصور انحسار الحيوية وهو أمر محتم (ولكنها فى الوقت نفسه لحظة متفتحة

على إمكانات شتى ، إذ يتأهب الحصان مرة أخرى للاندفاع إلى الأمام مجدداً إيقاع الحيوية) . وتسيطر الصورة نفسها على مشهد السيل عندما يغمر الأرض وتظهر الحيوانات طافية على سطح الماء مثل الأبصال ، وتظهر الطيور سكرى بالحيوية المتدفقة ، ويكشف السيل عن الطبيعة المتناقضة لإيقاع الحيوية ، إذ أنه قد خلق لحظة النشيد والنغم ، ولكنه حطم العالم وحطم كل شىء قبل أن يستقر فى نهاية الأمر ، ويظهر ذلك فى آخر وحدات « السيل » الأساسية وهى الوحدة التى تظهر فيها أبصال نبات مر « عنصل » (وعلى الرغم من مرارتها تشتمل على طاقات خفية ، كامنة ، وقادرة على تجديد إيقاع الحيوية) :

إننا نشهد اكتشافاً لإيقاع الحيوية يتمثل فى صـــور متكررة لحركة متصاعدة لا تخمد ، لكنها تصل فحسب إلى نقطة تتوقف عندها لتكون قوة كامنة وقادرة على الانطلاق من جديد ، وأهم ما يميز مظاهر هذا الإيقاع هو صفة الأبدية ، إنها مظاهر أبدية لا بسبب عدم تغيرها مثل الصخر ، ولكن لما لها من قدرة داخلية على التكرار والحدوث ، مرة بعد مرة وإلى ما لا نهاية . ويتم حدوثها بصورة منظمة على نحو يكتسب أهمية كبيرة . ويتمثل المظهر الأول منها فى رجل يتبعه حصان ، ويجىء بعده السيل ؛ الحى (الإنسان) ، الحى (الحيوان ، والحصان) ، غير الحى (الطبيعة) ومن الواضح أن الإنسان هو أقل هذه العناصر خلوداً ، وذلك بسبب خضوعه للزمن وارتباط الحافز الجنسى عنده بوجود الآخر ، أما الحصان فخلوده أكثر دواماً لأن حيويته تعتمد عى وجوده وحده ، وهو قادر على الانطلاق إلى الأمام والجرى والصيد مستقلا عن « الآخر » . وعلى الرغم من هذا فهو حى ومعرض للهلاك . أما السيل فهو تجسيد للمطلق ، وتظهر فيه قوة وحيوية لا تعتمدان على شىء سوى وجود الطبيعة ذاتها ، وهو الوجود الوحيد المطلق . وعلى الرغم من أن السيل يصل إلى نقطة الانحسار إلا أن انحساره يكون مؤقتاً إذ أنه سيعاود التدفق مرة ومرات بصورة مطلقة ، وإلى ما لا نهاية .

تكتنه القصيدة ، إذن ، إيقاع الديمومة وطبيعة الزمن المجسد للحيوية (فى صوره المتكررة) ، وفى حين تكشف القصيدة عن هذا الإيقاع فإنها تشتمل ، فى الوقت نفسه ، على وعى تام بالتناقض الموجود فى الواقع ، ويتمثل هذا التناقض

في وجود القوة الوحيـــدة ، أو الإيقاع الذى يولد لحظات الدوام الحادة ، يحتوى فى ذاته على نقيضه . إن القصيدة تكشف فى الحقيقة عن إيقاع التغير / الديمومة فى « الأطلال » ، أول الأمر ، ثم فى الحب بعد ذلك ، ثم فى وحدات الحيوية التى ذكرناها . وهكذا تكتمل دورة الفصول فتؤوب الحيوية إلى انحسار يظهر فى غياب الحياة من الخيام وتحطم كل شىء حتى حياة الحيوان ، ولا يبقى غير آثار تجسد المرارة .

وتنمو هذه الرؤية لطبيعة الزمن المتناقضة ، وكذلك ينمو إيقاع الحياة والحيوية فى الوحدات التالية . ويكتشف الشاعر أن الحدوث المتكرر لهذه الظواهر يمثل إمكانية الديمومة . وتنعكس هذه الرؤية ، بصورة باهرة ، فى بنية القصيدة نفسها، كما تنعكس بواسطة ملمح يلفت النظر فى مفرداتها ، وهو التكرار المتواتر لحرف واحد فى صيغة التشديد أو لحرفين . وتتكون القصيدة كلها ، كما أوضحنا من قبل ، من حركة تتكرر فى جملتين الثانية منهما تكرر الأولى . ومن خلال هـــذا التكرار وحده تستطيع القصيدة ، بعد أن أصبحت قولا خالداً وشكلا لغوياً ، أن تحقق نفسها وحيويتها ودوامها . إنها تصبح مجاوزة للطبيعة العرضية للقول بوصفه شيئاً متناهياً ومعتمداً على الزمن . إن اللحظة التى يصبح فيها القول أمراً واقعاً هى ذاتها لحظة موته ، ولكن القصيدة لا تموت لأنها إذ تصبح أمراً واقعاً ، بمقولتيها المتجاورتين اللتين تكرر إحداهما الأخرى ، تدخل حيز الديمومة وتصبح خالدة .

— ١٩

إن القصيدة الشبقية التى تمثل مهرجاناً للحيوية والحدة الشعورية تعد أساساً ، تتشكل فى لحظة توتر مهيمن ، وتكمن هذه الطبيعة المأساوية فى رؤيتها للقوة المضادة القادرة على مجاوزة الموت والتغير . ولكن هذه القدرة لا تتحقق إلا عن طريق حدة العاطفة والاستجابة الحسية فبواسطتهما يستطيع الإنسان التغلب عى قدره ، ويستطيع بواسطة الحيوية التى تحققها الذاكرة أن يتخطى هشاشة التجربة . وتؤكد القصيدة أن الإنسان يستطيع على الرغم من أنه كائن منفرد ومعزول لا يرتبط بأى شى آخر خارج ذاته ، ولهذا السبب نفسه ، أن يصل إلى لحظته الخاصة المجاوزة المطلقة . ولكن حدة العاطفة ، والاستجابة الحسية والجنسية قدرتان زائلتان ،

وخاضعتان للزمن ، وكلما تقدم الإنسان فى العمر ضعف ومال إلى الاستسلام . إنه يفقد عندئذ قدرته الوحيدة على مجابهة الزمن ومجابهة مصيره . فالإنسان يستطيع مجاوزة مصيره فى فترة الشباب وحدها ، والشباب أمر نسبي وليس أمراً مطلقاً. والأرجح أن يكون هذا هو السبب فى أن تجىء الصورة الغامضة التى تشتمل على الوحوش ـــ السباع فى نهاية القصيدة ، عقب حيوية السيل ولحظة الخصوبة . من الممكن أن تجسد هذه الصورة يقيناً مأساوياً يتمثل فى أن الحيوية ، والقوة ، والشباب سوف تنحسر مخلفة وراءها شعوراً بالمرارة . وأن تؤكد أن كل شىء سوف يقتلع من جذوره وسوف يترك طافياً بغير مغزى إلى ما لا نهاية ، كما تؤكد أن الواقع كله يطفو ، بلا جذور ، غفلا من أى تمييز . ولهـــذا السبب يصبح الإنسان كيانا منفرداً وهو فى ذروة حيويته . إن الشاعر يكشف ، حقيقة ، عن قوة الحيوية فى الطبيعة وعالم الحيوان ، وكأنه يدرك إدراكاً خفياً ، الأخطار الكامنة فى المحدودية التى فرضت على الإنسان . إنه يبدو كما لو كان قد وجد مسلاة عن حقيقة أن الحيوية وحدة الحواس هما قوتان معرضتان للزوال فى حقيقة أخرى تتمثل فى أن رفيقه ، الذى ينتمى إلى عالم الحيوان ، (هل هو ذاته الأخرى ؟) والطبيعة والسيل (هل هما ذاته الأخرى كذلك ؟) تمتلك كلها حيوية داخلية أبدية . إن التدرج الذى يبدأ من حيويته الذاتية ثم ينتقل إلى حيوية الحصان ثم إلى حيوية الطبيعة ، أو التدرج من حيوية أقل بقاء إلى حيوية أكثر نقاء ، هذا التدرج يكشف ، فيما يبدو ، عن وجود مثل هذا الإدراك . لكن حيوية الحصان والسيل ، كما ذكرنا من قبل ، سوف تخمد . إن السيل أبدى ولكنه غير مستمر (فهو منقطع) وكل حيوية لا بد أن تخضع للزمن لأن الحيوية إيقاع . إنها الحياة فى مواجهة الموت . ولكن كل إيقاع يتناوب مع اللاحركة ، وتتناوب الحـــركة مع الصمت والصخب ، أو يتناوب المرتفع مع المنخفض ، لهذا السبب يسود القصيدة التداخل بين الصور الأفقية والصور الشاقولية وبين الخارج والداخل ، وبين المد والجزر .

وتشكل هذه الصور إيقاع القصيدة على مستوى أساسها المفاهيمى ، ولهذا السبب يتخلل القصيدة تناقض أساسى أو ثنائية ضدية تمثل حقيقة جوهرية ، وهى أن كل حركة تشتمل على لاحركة . وكل حيوية سوف تخمد ، وكل صمت وسكون

يتخللهما حركة وصخب ، ومن ثم تنشأ ظاهرة محيرة ، وإن كانت ظاهرة طبيعية من الناحية البنيوية ، وتتمثل فى ظهور اللاحركة بوصفها جزءاً مكملا للوحدات التكوينية المخصصة للحيوية ، فى حين تظهر الحركة ، بدرجات متفاوتة ، بوصفها جزءاً أساسياً من الوحدات التى تسودها اللاحركة ، وتكون أحياناً وظيفة للذاكرة أكثر من كونها واقعاً حقيقياً ، وتشكل حركة الرياح فى وحدة الأطلال عاملا حاسما إلى حد كبير . أما نسيم الصبا المحمل بريا القرنفل ، وشذا أم الحويرث وأم الرباب ، فإنه يسمح للذاكرة أن تقوم بوظيفتها فى مجاوزة طبيعة الزمن الهشة ، ولكنه يسبب كذلك الانفجار فى البكاء نتيجة انفعال عاطفى حاد . وعلى نحو مماثل نجد فى وحدة « الليل » التى وصفت بأنها لا زمنية وثابتة ، صورة مسيطرة تتمثل فى الحركة القوية الساحقة لتمطى الليل فوق الشاعر . عندما ناء بكلكله وتمطى بصلبه ، وأردف أعجازا إلى مالانهاية .

إن وحدة الإنسان ، وهى محصلة رؤيا القصيدة ، تتمثل فى أوضح صورها فى ظهور الشاعر كياناً معزولا ، لا ينتسب إلى شىء ، ولا يرتبط بأحد ولا يتعاطف مع أحد . وعلى الرغم من كثرة عدد النسوة إلا أنهن ، جميعاً ، يولدن توتراً ولا يسمحن بانصهار أو وحدة تدوم بينهن وبين الشاعر . وتنتهى حركة النسوة فى القصيدة بصور يغلب عليها السكون ويتولد عنها وحدة « الليل » بكل ما تشتمل عليه من وحدة وألم . ولا توجد علاقات إنسانية أخرى تملأ قلب الشاعر بالشعور بالانتماء والتوحد بالآخر . وعلى خلاف قصيدة لبيـــد ، لا يقوم الآخر فى معلقة امرىء القيس بدور إيجابى . فالقبيلة ببساطة لا تظهر هنا ، ولهذا السبب لا تخلق شعوراً بالتوحد أو الانتماء . وكلما ظهر الآخر ، نجده يلعب دوراً معادياً ، فالرفاق لا يبالون بدعوة الشاعر للبكاء ، ولكنهم يواجهونه بالنصائح والنواهى ، وتقف القبيلة وراء رفض عنيزة ، ويتربص أفراد القبيلة بالشاعر فى « بيضة خدر » ، ويعزمون على قتله لو استطاعوا إلى ذلك سبيلا . إن علاقة الشاعر بالمجموعة علاقة سلبية تماماً ، فهو خارج الجماعة ، وعندما يقدم على الفعل فإنه يفعل ذلك من أجل أن يتحدى القيم أو أن يسخر منها ، وهكذا لا تؤدى القيم القبلية ولا الانتماء إلى القبيلة الدور الذى تقوم به فى القصيدة المفتاح ، ومن ثم لا يظهر فى القصيدة الشبقية فخر ، شخصى أو قبلى ، لأن الفخر يتضمن اعترافاً بالطبيعة الإيجابية للقيم الاجتماعية ، أما الفخر الشخصى فيتولد عن الرغبة فى الحصول على قبول القبيلة

وتكريمها للشاعر على أساس أن الشاعر يتمسك بمجموعة من القيم التى تعد مهمة فى نظر القبيلة ، ويعد الفخر القبلى ، من الناحية الأخرى ، تعبيراً أكثر صراحة يتجسد فيه قبول القيم القبلية ، وينشأ عن هذا الموقف تجاه القبيلة ، أو تجاه الآخر موقف لافت من إشكالية التناسل بوصفها قوة باعثة على الاستمرار ، وعلى بقاء الحيـــاة ، من خلال القبيلة وقيمها . لا يوجد عند إمرىء القيس ، وذلك على النقيض من لبيد ، أى إهتمام بهذه التجربة الإنسانية الحيوية ، ولا يظهر فى معلقته أثر لذرية أنجبها إنسان إلا فى سياق تلاحم جنسى يضم الشاعر وامرأة تهجر طفلها الباكى حتى لا تقطع لحظة الحدة الذروية . وهكذا يظهر الطفل فى دور الآخر ، ويعنى ظهوره ، سواء عمد الشاعر إلى ذلك أم كان غير عامد ، انقطاع لحظة الحدة وإفساد ما يعد جوهر الحياة بالنسبة إلى الشاعر .

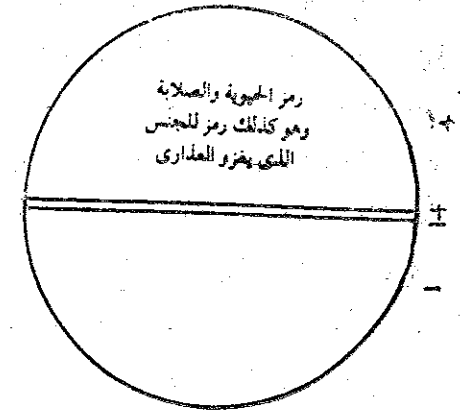
وعلى نحو مماثل نجد المواضع الوحيدة التى ظهر فيها النموذج الأعلى لحكمة الحياة الجاهلية (ويتمثل فى العجوز الذى يؤكد بقاء القبيلة والحياة من خلال تأكيد قيمها) نجد هذه المواضع فى وحدة « بيضة خدر » حيث يقع الرجل فريسة للإغراء . ونجدها كذلك فى « وحدة السيل » حيث يظهر ثبير واقعاً تحت وابل من مطرهتون رمز الحيوية الجنسية ، ويظهر الجبل فى صورة رجل عجوز « كبير أناس » ملتفاً فى « بجاد مزمل » . إن العجوز الذى يظهر متشدداً، بسبب أنه حكيم القبيلة التى تكبح الحافز الجنسى ، يجتاحه سيل الحياة والحيوية ، أى القوى التى تجسد للشاعر الدافع الأساسى للحياة . وتشع صورة الحصان والدم يغطى نحره بإيحاءات مماثلة ، فالدم يظهر مثل عصارة الحناء بشيب مرجل . إن المشيب فى الشيخوخة والتظاهر بالشباب والقيم المقبولة من الناحية الاجتماعية تمثل كلها دم الضحية الواقعة فى براثن الحيوية والشهوة الحسية ، وهكذا يؤكد الشاعر انتصار قيمه إذ تجتاح قيم العجوز ، حكيم القبيلة . وفى النهاية يؤدى اختفاء القبيلة إلى دخول المرأة فى دائرة الشاعر ، وتصبح قريبة ، وينشأ التجانس بينهما كلما كانا فى معزل عن القبيلة أو فى حالة هزيمة تحل بها .

وإذا كان الإنسان فى القصيدة الشبقية لا يرتبط بالإنسان عموماً ، فإنه لا يرتبط كذلك بعالم الحيوان ، إن الحصان هنا ليس حصان عنترة الذى يشكو إليه مصاعب الحرب . إنه رمز للحيوية المجردة من أى تعاطف نحو الشاعر كما أنه لا يشعر بهذا التعاطف ، وكذلك فإن الجمل هنا ليس جمل طرفة ولا جمل لبيد بكل ما يحملان

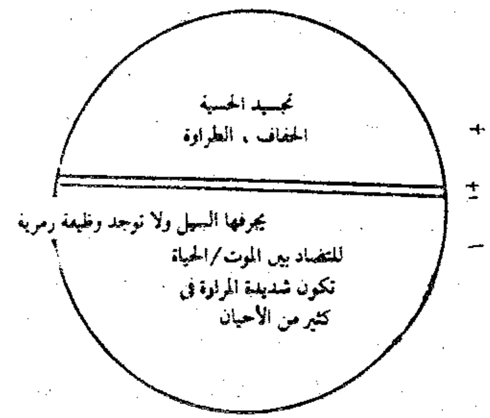
من إيحاءات رمزية . إنه ، على العكس من ذلك ، يقدم على مذبح الشهوة الحسية والبحث عن لحظة الحدة .

ونشير أخيراً إلى ملمح مهم وهو أن عالم النباتات يختلف فى القصيدة الشبقية عنه فى القصيدة المفتاح . وتستخدم النباتات هنا لتجسيد أشكال الجمال ولتعبر عن القيم الجمالية الجذابة ، أو أنها تستخدم كشئ يدرك بالحواس ، ويشكل عناصر تساعد على الحدة الحسية ، لهذا السبب لا يصبح لها وظيفة رمزية . إن الشاعر يستخدم النباتات ليقارنها بجمال جسد المرأة وجاذبيته الحسية ، أو ليركز على الإحساس بالهشاشة فى كل الوحدات التى تشتمل على كائنات حية ، وعلى الحيوية الحسية للسيل (الذى يجتاح الأشجار والحيوانات كلها) .

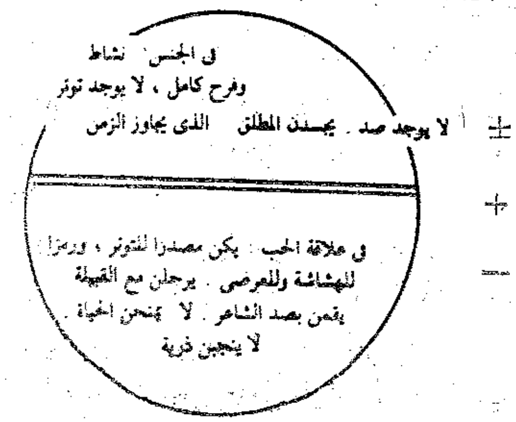
وتلخص الدوائر التى سوف نقدمها الآن وينبغى فحصها على ضوء الدوائر المستخدمة فى القصيدة المفتاح ، العلاقات التى ناقشناها آنفاً . هذه الدوائر تظهر كما يلى :



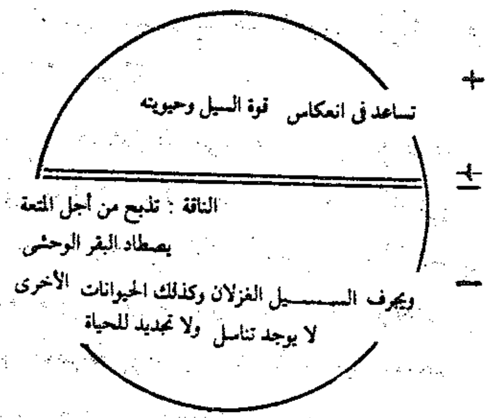
الحصان



النباتات

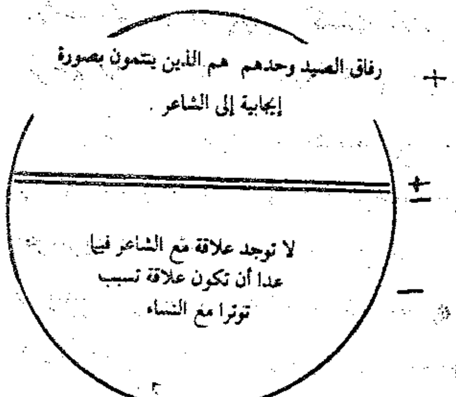


النساء



الحيوانات

(أنواع أخرى غير الحصان)



القبيلة (الآخر)

وتوضع حزمة التعارضات ، المشكلة لقوى التوسط والمجاوزة ، بين علامتين تشكلان تعارضاً آخر فى القصيدة الشبقية هو التعارض بين الجدب / الخصوبة ، ولقد ناقشنا حتى الآن هذا المحور بإيجاز وركزنا اهتمامنا على العلاقات التى تشغل المساحة التى يحتلها هذا التعارض . وإذا عدنا الآن إلى التعارض نفسه ، نجد أن رؤية القصيدة تبدأ فى التبلور فى بنية واضحة ومحددة. تبدأ القصيدة بصورة الأطلال (الجدب) ، ولكنها تنتهى بصورة السيل (الخصوبة) وتتكشف أبعاد الجانبين بواسطة ضوء واحد فكلاهما وظائف للزمن ودورة الفصول وتتجلى العلاقة بينهما فى إطار تعارض آخر ، هو التعارض بين الحى (خصوصاً الرجل) فى مقابل غير الحى (الطبيعة) . إن لدينا حالتين للوجود يمكن اكتشافهما فى شكل موجودين أو عاملين . وتؤكد القصيدة الشبقية الحقيقة النهائية فى الحياة وهى أن الحالتين وظائف لعامل واحد هو الطبيعة ، وأن العامل الآخر وهو الإنسان عاجز تماماً وغير قادر على التأثير فى العلاقات بين هذه الحالات . وعندما يظهر الجدب فإنه يظهر كوظيفة زمنية لا بد منها ولا مهرب عنها . ومن الواضح أن الصورة الأولى فى وحدة الجدب هى صورة الإنسان (الشاعر ورفاقه) واقفين دون حركة فى مجال الخصب الذى يغيب منه العامل الإنسانى المسبب للخصب وهو المرأة . وعندما ينفجر السيل يبدأ بصورة للإنسان (الشاعر ورفاقه) قاعدين له وهم يشاهدونه ولكن دون أى حركة . كما أنهم عاجزون عن التأثير فى مجرى

الأحداث . وهنا يغيب كذلك العامل الإنسانى المسبب للخصوبة وهو المرأة ، على الرغم من أنها كانت مسيطرة على الوحدات السابقة .

وتحاول القصيدة أن تتوسط بين هاتين الحالتين للوجود على أكثر من مستوى. ولكن القصيدة لا تحقق أى توسط على المستوى الذى يعد أكثر هذه المستويات جوهرية ، ويتمثل فى عجز الإنسان وعدم قدرته على خلق الخصب. ولهذا السبب لا ينتج عن شبكة العلاقات فى القصيدة نسل ، وإنما يسودها الجدب وتفشل محاولة سلب القوة الشيطانية التى تملكها الطبيعة بوصفها الباعث الوحيد للخصب الذى يمكن أن يحدث توازناً مع تلك القوى المدمرة والمفضية إلى الدمار .

ويبدو أن القصيدة تلمح إلى أن القوى السالبة هى الشىء الوحيد الذى يتحقق فى واقع الأمر إذ يدمر السيل أقوى الحيوانات (الوحوش ، السباع) ويجبر أشدها مراساً على الهبوط من قممها العالية « العصم »، ويقتلع أكثر الأشجار ضخامة « كنهبل » ، ولا ينجو إلا أكثر المخلوقات ضعفاً (الطيور المغردة) ، ولكنها لا تبقى بوصفها عوامل للخصوبة ، وإنما شاهدة فحسب على هذه القوى ، تحتفى بانبعاثها ، وتمجد الطبيعة الرحم الوحيد الخصب الخلاق .

وكما تبدأ القصيدة بمجموعة من التعارضات فإنها تنتهى بتعارضات أخرى ، ويبقى الزمن مشكلا الجوهر منها ، لهذا السبب نجد التضاد بين فجر / مساء . كما يظل اكتشاف القوى المولدة للحيوية فى المركز منها . ولهذا السبب يظهر التضاد بين الطيور المغردة / الوحوش المفترسة . وترتبط هذه الصورة الأخيرة إرتباطاً مباشرا بالصور الحسية فى القصيدة التى تشتمل على اللحم ، والصيد ، والدماء ، والحدة . إنها صورة لأكلة اللحوم .

ويظهر محور الجدب / الخصب فى نهاية الأمر من خلال جزئيتين تتمثل أولاهما فى أن ناقة الشاعر عاقر (تذبح من أجل العذارى ، ونجد هنا شيئين من نوع واحد هما أنثى / أنثى تنفى إحداهما الأخرى) وتتمثل الثانية فى أن حصان الشاعر (ذكر) عقيم (ويصور فى معزل عن أنثاه) .

٢١ —

هناك نقطة أخيرة لا بد من الإشارة إليها وهى أننا نستطيع عند هذه النقطة

من الدراسة أن نقارن بين القصيدة الشبقية والقصيدة المفتاح من حيث مستوى التعارضات التى تتولد عنها الرؤية المجردة فى كل قصيدة منهما ، إلى جانب مستوى الوحدات التكوينية والبنى التى تجسد هذه الرؤية . تتحرك القصيدة المفتاح أساساً فى إطار تعارضات هى الموت / الحياة ، الجفاف / الطراوة ، الجدب / الخصب، العرضى / الدائم ، الانقطاع / الاستمرارية . وتهتم القصيدة بالخصب والتناسل بوصفهما قوى البقاء والاستمرار ، ومن ثم تهتم بالذرية والقبيلة وقيمها .

لهذا السبب يحتل المركز من هذه القصيدة وحدات تكوينية تشتمل على علاقات ثنائية يتولد عنها الحمل والذرية ووحدات تكوينية تشتمل على التضاد بين الأنا / الآخر (القبيلة فى حالة التناغم) ، ويظهر ناقة الشاعر كذلك فى علاقة حميمة بالعلاقات الثنائية ، وتتحرك القصيدة الشبقية ، على النقيض من القصيدة المفتاح ، داخل إطار تعارضات هى الهشاشة / الصلابة ، ما هو معرض للزمن / لا زمنى ، خمود الحيوية / الحيوية ، النسبى / المطلق ، السكون / الحركة ، التسطح (خال من الحدة) / الحدة ، التأملى / العاطفى . وتهتم القصيدة بالهشاشة وحتمية خمود الحيوية وتلاشيها فى الظواهر كلها ، وفى العواطف كلها ، وفى الزمن مهما طال . تطمح القصيدة إلى الكشف عن جوهر الحدة والحيوية فى صورهما الغلابة الدائمة . وتقوم القصيدة بهذا الكشف فى جو طقوسى ، فتجعل من الحيوية ، والاحتفاء بها شعيرة تظهر ، بصورة خاصة ، فى صورة الدماء ، وشواء اللحم ، ومصابيح الراهب ، وأناشيد الطيور . كما يظهر محور الجدب / الخصوبة فى هذا الجو الطقوسى بوصفه أحد الثوابت الممثلة للحقيقة الأبدية ، ويتم اكتشاف التعارضات الأخرى فى إطاره . لهذا السبب تغيب الذرية والقبيلة وقيمها من هذا الموضع فى القصيدة . وتظهر الرؤية فى القصيدة لا بوصفها رؤية جماعية وإنما رؤية فردية إلى حد كبير . إنها بحث مستميت عن مظاهر الحدة فى الإنسان ، وفيما يرتبط به ارتباطاً حميماً ، وفى عالمه الخاص .

ونجد ، بناء على ما تقدم ، أن القصيدة الشبقية والقصيدة المفتاح تجسدان رؤيتين متمايزتين ومتضادتين للواقع ، وهذه نتيجة مهمة فى ذاتها أمكن التوصل إليها عن طريق التحليل البنيوى لهاتين القصيدتين . وسوف يصبح فى إمكاننا إذا

ثم تطبيق هذا المنهج على المعلقات الأخرى ، وهو العمل الذى أشرت فى البداية إلى أنه يأخذ الآن سبيله فى التكامل ، أن نقدم المعلقات بوصفها تشكل بنية واحدة تتجسد فيها رؤية مركزية فى الثقافة (الجاهلية) تتعلق بالقضايا الكبرى التى تواجه الإنسان فى هذا الكون : إن هذه القضايا واحدة كما أن بنية الواقع واحدة إلا أن كل معلقة تقدم إجاباتها الخاصة على هذه القضايا وتقدم مفهومها للقوى التى يمكن أن تتوسط بين التعارضات الأساسية التى تتخلل بنيتها ، وللقوى القادرة على حل هذه التناقضات الكامنة فيها .

وتشكل القصيدة المفتاح والقصيدة الشبقية قطبين متقابلين من حيث إن إحداهما تقدم الرؤية الجماعية فى مقابل الرؤية الفردية التى تقدمها الثانية . ونجد أن الفعل البطولى فى رؤية أخرى تمثلها معلقة عنترة يعتبر قادراً فى ذاته على مجاوزة الموت . أما الرؤية فى قصيدة طرفة فهى رؤية وجودية فى أساسها وتتوسط ، فى أحد مستوياتها بين القصيدة الشبقية والقصيدة المفتاح . وتحتل قصيدة زهير مركز البنية الواحدة فى المعلقات ، وتعكس رؤية الرجل الحكيم الذى يتوسط بين الرؤى المتضادة فى إطار بنية المعلقات .

وتقف الثقافة المضادة خارج إطار الرؤية المركزية للثقافة ، وفى موقع المعارضة منها ، وتتمثل خارج الرؤيا المركزية للثقافة . وفى موقع مضاد لها يقف شعر الثقافة المضادة مجسداً رؤيا « الخارجى » كما تتجسد فى شعر الصعاليك مثلا ، ويتيح لنا هذا التصور أن نقوم بإعادة فحص الشعر الجاهلى انطلاقاً من تعارض تشكله دائرتان متقابلتان ، وسوف يؤدى اكتناه كهذا إلى إحياء الشعر الجاهلى وتخليصه من الصورة القاتمة التى لصقت به حتى الآن .

ولقد تم تقصى التعارض الذى حددته هنا بصورة معمقة فى الدراسة التى سبقت الإشارة إليها والتى ما تزال قيد الإعداد ، لذلك لابد من الاحتفاظ بالتفاصيل الأخرى إلى أن تظهر الدراسة فى صورتها الكاملة ، ونرجو أن يتوافر لهذه الدراسة ، والجزء الأول الذى نشر منها ، اهتمام كاف يحفز باحثين آخرين على استخدام التحليل البنيوى فى إعادة اكتناه الشعر الجاهلى . ويشكل عمل كهذا طرازاً من العمل لا يمكن أن ينجزه جهد منفرد بل يحتاج إلى عمل جماعى يعكف عليه حتى يؤتى ثماره (٢٢)

« كيف لا تضمر وجنتاى ، ويكتئب وجهى
كيف لا يتوجع قلبى وتتبدل ملامحى
كيف لا يستقر الكرب فى فؤادى
كيف لا يصبح لى وجه من هدّه سفر طويل
كيف لا يلفح وجهى الحر والقر
وكيف لا أهيم على وجهى فى القفار
صديقى ، أخى الأصغر
الذى طارد حمار وحش البرارى وفهد الفلاة
أنكيدو ، صديقى ، أخى الأصغر الذى طارد حمار وحش البرارى وفهد الفلاة
معاً قهرنا الصعاب ورقينا مسالك الجبال
أمسكنا بثور السماء وقتلناه
صرعنا خمبابا ساكن غابة الأرز
صديقى الذى أخلصت له الحب ، وسار إلى جانبى عبر المهالك
أدركه مصير البشر (فاختطفه)
ستة أيام وست ليال بكيت عليه
حتى وقع الدود على وجهه
فانتابنى هلع الموت حتى همت فى البرارى
يثقل صدرى خطب أخى
أهيم فى البرارى كل حدب وصوب
يثقل صدرى خطب أخى

أهيم فى البرارى كل حدب وصوب
فما لى من راحة وما لى من سـكون
صديقى الذى أحببت صـار إلى التراب
وأنا أفـلا أرقد مثـله
ولا أفيق أبـداً ؟ » .

جلجامش يرثى أنكيـدو : : .

« لو كنت فى ريمـان لست ببارح أبداً ،
وسد خصـاصه بالطين
لى فى ذراه مآكل ومشـارب
جاءت إلىّ منيتى تبغينى » : :

شمر بن عمرو الحنفى
(الأصمعيات ، ٣٨)

« ألم تعلمى أن لا يراخى منيتى
قعـودى ،
ولا يدنى الوفاة رحيـلى
مع القـدر الموقوف حتى يصيبنى
حمـامى ،
لو أن النفس غـير عجول
فإنك والموت الذى ترهبينه على ،
وما عـذاله بغفول ،
كداعى هـديل لا يجاب إذا دعـا ،
ولا هو يسـلو عن دعاء هـديل » . . .

كعب بن سعد الغنوى
(الأصمعيات ، ١٩)

I

« وللدهـر فى صم السـلام نصيب »

II

افـد أفسـد الموت الحيـاة ،
وقـد أتى ،
على يومـه
علـقٌ إلىّ حبيب » . .

III

« والراجى الحيـاة كذوب » . . .

غريقة بن مسافع العبسى
(الأصمعيات ، ٢٦)
أو كعب بن سعد الغنوى
(ديوان الشعر العربى ، ١/١٣٢)

الفصل الثالث

البنية متعددة الشرائح ذات التيار وحيد البعد*
عينية أبي ذؤيب الهذلي ـ رعب اليقين

رعب اليقين

(المفضليات ١٢٦)

١ - أَمِنَ المَنونِ ورَيْبِها تتوجَّع والدهْرُ ليسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَع
٢ - قالتْ أُمَيْمَةُ : ما لجسْمك شاحباً مُنْذ ابتُذِلْتَ ومِثْلُ مالِك ينْفع
٣ - أمْ ما لجَنْبك لا يُلائمُ مضْجَعاً إلا أقضَّ عَليك ذاك المضْجَع
٤ - فأجَبتها . أما لجسمى أنه أوْدى بنىَّ من البلاد فودَّعوا
٥ - أوْدَى بَنىَّ وأعْقبوني غُصةً بَعْدَ الرُّقاد وعَبْرَةً لا تُقْلِع
٦ - سَبَقوا هوَىَّ وأعْنقوا لهواهمُ فتُخرِّموا . ولكلِّ جَنبٍ مَصْرَع
٧ - فغَبَرْت بَعْدَهمُ بِعَيْشٍ ناصبٍ وإِخال أنِّى لاحق مُسْتَتْبَع
٨ - ولقد حَرَصْتُ بأَنْ أدافع عنهم فإذا المنية أقبلت لاتُدفع
٩ - وإذا المَنيّةُ أنْشبَتْ أظفارها ألْفيْتَ كلَّ تميمةٍ لا تنْفع
١٠ - فالعَيْن بعدَهمُ كأَنَّ حِدَاقها سُمِلتْ بِشوْكٍ فهْى عُور تدْمَع
١١ - حتى كأنِّى للحَوادثِ مَرْوَة بِصَفا المُشرَّقِ كل يوم تُقْرَع
١٢ - وتجَلُّدى للشامتين أُرِيهمُ أنِّى لرَيْبِ الدهْرِ لا أتضعْضع
١٣ - والنفْسُ راغبَة إذا رغَّبْتها وإذا تُرَدُّ إلى قليلٍ تقْنع
١٤ - (ولئنْ بِهِمْ فَجَع الزمان وريْبُهُ إنِّى بأهْل مودَّتى لمُفجَّع)
١٥ - (كمْ منْ جَميع الشمْلِ مُلْتئم القُوَى كانوا بِعَيْشٍ قبْلنا فتصدَّعُوا)

١٦ ـ والدهرُ لا يَبْقى عَلى حَدَثانــه　　جَــوْنُ السَّراةِ لهُ جَدَائدُ أرْبَــع

١٧ ـ صَخِبُ الشوارب لا يَزال كأنهُ　　عَبْدٌ لآلِ أبي ربيعة مُسْبَـع

١٨ ـ أكل الجَميمَ وطاوَعَتْهُ سَمْحَج　　مثل القناةِ وأزْعَلته الأمْرُعُ

١٩ ـ بِقَرَارِ قيعانٍ سَقاها وَابِــل　　وَاهٍ ، فأثْجَمَ بُرْهــةً لا يُقْلِع

٢٠ ـ فلبِثْن حينا يَعْتلجْــن بِرَوْضــه　　فيُجِدُّ حينا في العِلاج ويَشْمَع

٢١ ـ حتى إذا جَزَرتْ ميـاهُ رُزونــه　　وبأَى حين مَــلاوَة تتقَطَّــع

٢٢ ـ ذكَــرَ الْوُرودَ بِها وشاقــى أمْــرَه　　شؤْم وأقْبَل حَيْنُهُ يتتبَّـــع

٢٣ ـ فافْتنَّهــنَّ مــن الســوَاءِ وماؤه　　بَثْر ، وعاندَهُ طـريقٌ مَهْيَــع

٢٤ ـ فكــأنَّها بالجِـزْع بَيْن نُبايــع　　وأُولاتِ ذِي العَرجَاءِ نهْب مُجْمَع

٢٥ ـ وكأنهن رِبابَــة وكــأنــهُ　　يَسَرٌ يُفيضُ على القِدَاح ويَصْدَع

٢٦ ـ وكــأنمــا هــو مِدْوَس مُتقلِّب　　في الكفِّ إلا أنَّهُ هوَ أضْلَــع

٢٧ ـ فوَرَدْن والعَيُّوق مَقْعَـدَ رابِئِ الـ　　ـضُّربَاءِ فوق النَّظم لا يتتلَّع

٢٨ ـ فشرَعْن في حَجَرَات عَذْبٍ بـاردٍ　　حَصبِ البِطاح تغيبُ فيه الأكْرُع

٢٩ ـ فشرِبْن ثــمَّ سَمِعْن حسًّا دُونــهُ　　شرَفُ الحجابِ وريْب قرْع يُقْرَع

٣٠ ـ ونميمَةً مــنْ قــانصٍ مُتلبِّــب　　في كفِّه جَشْءٌ أجَشُّ وأقْطــعُ

٣١ ـ فنكِرْنهُ ونفرْن وامْترَسَتْ بــه　　سَطعَاءُ هاديةٌ وهــادٍ جُرْشُــع

٣٢ ـ فرَمَى فأنْفذ منْ نَجُود عــائط.　　سَهْمــاً ، فخرَّ وريشهُ مُتصَمِّعُ

٣٣ ـ فبَدَا لهُ أقْرَابُ هــذا رائغــاً　　عَجِلاً ، فعَيَّث في الكنانة يُرْجِــع

٣٤ ـ فرَمَى فألْحَــق صاعدِيًا مِطْحَــراً　　بالكشْح فاشْتمَلتْ عليه الأضْلُع

٣٥ ـ فأبَــدَّهــنْ حُتوفهنَّ فهــارِبٌ　　بِذَمائه أو بارِكٌ مُتجَعْجِــع

٣٦ ـ يَعْثُرْن في حَــدِّ الظُّبات كأنَّما　　كُسِيَتْ بُرُودَ بَنِي تَزِيدَ الأذْرُع

٣٧ ـ والدَّهْرُ لا يَبْقى على حَــدَثانه　　شَبَبٌ أفزَّتْهُ الكلابُ مُــرَوَّع

٣٨ ـ شعَفَ الكلابُ الضَّارِيات فــؤادَه　　فإذا رأى الصُّبْحَ المُصَدَّق يَفْزع

٣٩ ـ ويعُودُ بالأرْطى إذا مــا شفَّــهُ　　قطْرٌ وراحَتْهُ بَليــلٌ زَعْــزَع

٤٠ ـ يَرْمِي بعَيْنيْه الغيُوبَ وطَــرْفهُ　　مُغْضٍ يُصَدِّق طرْفــهُ مايَسْمَع

٤١ ـ فغدَا يُشرِّق مَتْنَهُ فبــدَا لــهُ　　أُولــى سَوَابقها قريباً تُــوزع

٤٢ ـ فاهْتاجَ منْ فزعٍ وسَدَّ فُــرُوجَهُ　　غُبْرٌ ضَــوَارٍ وَافيانِ وأجْــدَع

٤٣ ـ يَنْهشْنهُ ويَــذُبُّهــن ويَحْتمي　　عَبْلُ الشَّوَى بالطُّرَّتيْن مُوَلَّــع

٤٤ ـ فنحــا لهــا بِمُذلَّقيْنِ كأنَّمــا　　بِهِمــا من النَّضْخ المُجَدَّح أيْدَع

٤٥ ـ فكأنَّ سَفُّودَيْن لمَّــا يُقتْــرا　　عجِــلا لهُ بِشواء شَرْبٍ يُنْزع

٤٦ ـ فصَرَعْنهُ تحت الغبــارِ وجَنْبُــهُ　　مُتتَــرِّبٌ ، ولكلِّ جَنْبٍ مَصْرَع

٤٧ ـ حتَّى إذا ارتدَّتْ وأقْصَدَ عُصْبَةً　　منهــا وقامَ شرِيدُها يتضوَّع

٤٨ ـ فَبَدَا لهُ ربُّ الكــلابِ بِكفِّــه　　بِيضٌ رِهَابٌ ريشُهنَّ مُقزَّع

٤٩ ـ فرَمَى لِيُنْقذ فرَّهــا فهوَى لــهُ　　سَهْــمٌ ، فأنْفذ طرَّتيْه المِنْزَع

٥٠ ـ فكبَا كمــا يَكْبُو فنيقٌ تــارِزٌ　　بالخَبْتِ إلاَّ أنَّهُ هــوَ أبْــرَع

٥١ ـ والدَّهْرُ لا يَبْقى على حــدَثانه　　مُسْتشْعِرٌ حلَقَ الحديــد مُقنَّع

٥٢ ـ حَمِيَتْ عليه الدِّرْع ، حتَّى وَجْهُهُ　　منْ حَرِّها يومَ الكريهة أسْفَــع

٥٣ ـ تعدُو به خوْصاءُ يَفْصمُ جَــرْيُها　　حَلق الرِّحَالة فهْيَ رِخْوٌ تمْزَع

٥٤ ـ قصَرَ الصَّبُوحَ فشُرِّجَ لحْمُهــــا　　بالنِّيِّ فهْيَ تَتُوخُ فيها الإصْبَع

٥٥ ـ مُتفلِّقٌ أنْسَاؤُها عنْ قــانِئٍ　　كالقُرْط صَاوٍ غُبْرُهُ لا يُرْضِع

٥٦ – تأْبَى بدرَّتها إذا ما اسْتُغْضِبَـت   إلاّ الحَميمَ فـإنَّهُ يتبَضَّع
٥٧ – بَيْنا تَعَنُّقه الكمـاة وروْغـه   يَوْماً أُتيحَ لهُ جَرىءٌ سَلْفَـع
٥٨ – يَعْدُو به نَهِش المُشاشِ كـأنَّـهُ   صدَعٌ سَليمٌ رجْعُهُ لايَظْلَع
٥٩ – فتناديا وتواقفـت خيـلاهما   وكلاهما بَطلُ اللِّقاء مُخَدَّع
٦٠ – متحاميَيْنِ المَجْدَ ، كل وَاثـقٌ   ببلائه ، واليَوْمُ يومٌ أشْنَـع
٦١ – وعليهما مَسْرُودتان قضاهُمـا   دَاوُودُ أو صَنعُ السَّوابغ تُبَّع
٦٢ – وكلاهُما فى كَفِّـه يَزَنيَّـةٌ   فيها سِنانٌ كالمَنارة أَصْلَع
٦٣ – وكلاهُما مُتَوَشِّحٌ ذا رَوْنَـقٍ   عَضْباً إذا مسَّ الضَّريبة يَقْطَع
٦٤ – فتخالسا نفْسَيْهِما بنوافـذٍ   كنوافذ العُبُط الّتى لا تُرْقَـع
٦٥ – وكلاهُمـا قد عاش عيشة ماجدٍ   وجَنى العَلاء ، لَو أنَّ شيْئاً يَنْفَع

– ١

تفيض قصيدة أبى ذؤيب من رؤيا وثوقية مطلقة ، من يقين بعبثية الصراع الإنسانى من أجل البقاء . وتتعمق هذه الرؤيا عن طريق اجتلاء مظاهر الحيوية ، والقوة والمنعة فى ذروتها ثم تجسيد انهيارها الفاجع أمام الزمن– الموت . ويتشكل النص بطريقة أقرب إلى تشكيل السيمفونية (لكنها سيمفونية لا تتحاور حركاتها بقدر ما تتنامى فى مسار وحيد الاتجاه) : فى شرائح أربع تؤسس الأولى ، بلهجة تقريرية حاسمة ، نهائية الموت وحتميته ، فى إطار التجربة الفردية ثم تأتى الشرائح الثلاث الأخرى لتزيد كل منها مصداقية الحركة عن طريق نقل التجربة من مستوى الفردى إلى الإنسانى ، ومن الإنسانى إلى الحيوانى ، من الذاتى إلى الموضوعى ، ومن الخاص إلى العام ، وعن طريق زيادة نصاعة صور الحيوية والثراء الحسى فى كل شريحة درجة أخرى إلى أن تصل إلى أسمى تجليات المنعة والقوة والحيوية ، ثم إخضاعها فى تلك اللحظة الطافحة لقوة الموت المدمرة الكلية .

وبهذه الصورة ، يكون التركيب الشرائحى للنص مغايراً لتركيب نص لبيد(١) ، إذ أن كل شريحة فى نص أبى ذؤيب تشكل تعميقاً وتصعيداً للحدة القائمة فى الشريحة السابقة ، وتزيد درجة وثوقية الرؤيا واكتمال اليقين الذى تخلفه ، مع

أنها تفعل ذلك من خلال تجسدات للحيوية والمنعة توحى أثناء نموها بإمكانية الانتصار على الموت ، لكنها توضح ، مسبقاً ، فى إطار من حتمية النهاية ، كما سيظهر بعد قليل .

تتشكل الشريحة الأولى ، وهى شريحة التجربة الفردية الاحتدامية ، من ١٦ بيتاً ، أى أنها تمثل ربع النص تماماً (٦٥ بيتاً) . وفى إيقاعها ، وتركيبها اللغوى ، تتناوس الشريحة بين الانفعال الحاد الداخلى الفاجع وبين الصيغة الوثوقية الخارجية . وتنشأ من صوتين يتحاوران : صوت (ها) وصوته . صوتها يرى الانهيار ويشير إلى وسيلة لرأب التصدع ، وصوته يرسم الفاجعة . لكن حوار الصوتين يدور فى حيز مكانى وتصورى يحده يقين أسود : فى البيت الأول « والدهر ليس بمعتب من يجزع » ، وفى البيت ١٦ « والدهر لا يبقى على حدثانه . . » ويشقه فى وسطه اليقين ذاته (« ولكل جنب مصرع » – البيت ٦ ، « وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع » – البيت ٩ ، « إنى بأهل مودتى لمفجع » –البيت ١٤) وتكتمل الشريحة بنقل النص من مستوى الفردى إلى مستوى الكونى :

كم من جميع الشمل ملتـئم القوى   كانوا بعيش قبلنا فتصدعوا »
(بيت ١٥) . .

أى أن النص يتشكل فى إطار من الحركة والثبات : الحركة تؤسس رؤيا الموت ، والثبات يزيدها عمقاً وحدة .

– ٢

تشكل الشريحة الأولى نسيجاً من التوتر القلق يتجسد لغوياً فى صيغ الاستفهام المتوالية وعلاقتها بالصيغ الخبرية المتوالية . كل صيغة استفهام فى الأبيات الثلاثة الأولى تقابلها صيغة خبرية تتحاور معها : « أمن المنون » ، « ما لجسمك شاحباً » ، « أم ما لجنبك لا يلائم مضجعاً » ، « فأجبتها » . لكن هذا القلق الشكلى لا يبلور قلقاً تصورياً ، فالرؤيا التى تتخلل النص هنا على درجة كبيرة من اليقينية . المصير جلى جـلاء فاجعاً ، والتساؤل ليس داخلياً بل خارجى ، وسرعان ما تستسلم القصيدة لهذه اليقينية فى صيغها اللغوية نفسها ابتداء من البيت الرابع وتنعـدم

فيها تماماً الصيغة الاستفهامية أو أى صيغة احتمالية ، حتى الفعل « إخال » فى البيت السابع يحمل درجةحادة من اليقينية ولا يملك الاحتمالية التى يملكها قاموسياً . وهكذا فإن الشرائح الأخرى فى النص تبدأ جميعاً بصيغة خبرية يقينية ، مغايرة الشريحة الأولى ، مقررة أن « الدهر لا يبقى على حدثانه . . . »

٢ — ١

تتوزع الصيغة الخبرية فى نمطين من الجمل : النمط الأول يشكل نسيج العملية السردية نفسها، وهو ذو زمن ماض ، والنمط الثانى يشكل تدخل الصوت الخارجى ، صوت الراوى الذى يقف معلقاً على العملية السردية ، وهو ذو زمن حاضر . لكن كلا النمطين يؤدى الوظيفية نفسها ، فى بعدين مختلفين من أبعادها : الأول يبلور التجربة الفردية المحسوسةالموضعية (تجربة الشاعر وموت بنيه أولا ، تجربة الحمار وأتنه ثانياً ، الثور الوحشى ثالثاً ،والفارسين رابعاً) والثانى يرفع كلا من هذه التجارب الفردية من مستواها الضيق إلى مستوى الشمولية، من جهة ، ويخلق شبكة من العلاقات التى تربط بين هذه التجارب الفردية الأربع فى نسيج متناسق ، من جهة أخرى .

ويمثل هذا النمط الثانى ما يمكن أن نسميه « ركائز بنيوية » فى النص ، يتجه السرد إليها ويستمر نابعاً منها وتغدو هى ، بهذه الطريقة ، إضاءات خاطفة تنشر عبر النص بأكمله بريقها الذى يلفه بغلالة مسربلة تمنحهوحدة داخلية عميقة من نمط مغاير لأى أشكال الترابط الخارجى لكنه أكثر أهمية وعمقاً وتحقيقاً للتناغم من أى ترابط خارجى .

٣ —

تحوى الشريحة الأولى بذور نمو النص كلها . فهى تنبض بالقلق أمام الزمن ، كما تضع المال سنداً للإنسان (ومثل مالك ينفع) ، وتنصب صورة الإنسان مدافعاً عن نفسه وأحبته فى وجه الموت دون جدوى :

ولقـــد حرصت بأن أدافع عنهـــم فإذا المنية أقبلت لا تـــدفـــع

وتبرز صورة الإنسان عرضة لهجمات الزمن المتكدسة المتوالية :

(حتى كأنى للحوادث مروة بصفا المشرق كل يوم تقرع)

وتضع الإنسان فى لحظة الأزمة بإزاء الآخر ، فهو يرفض اظهار الاستسلام ويتجلد درءاً لشماتة الشامتين :

(وتجلدى للشامتين أريهم أنى لريب الدهر لا أتضعضع)

ويتم ذلك كله فى سياق من اليقين بنهائية الموت ولا جدوى الصراع يفيض بأسى الفاجعة ومرارة الدمع وإنكسار القلب والنفس حزناً .

ويصل الانفعال والألم ذروتهما فى البيت العاشر :

فالعـــين بعـــدهم كأن حداقها سملت بشـــوك فهى عـــور تدمع

وإذ تبدأ القصيدة بتصعيد الفاجعة الفردية إلى مستوى الكونى تهمد اللهجة الفردية نفسها ، وينحسر الفاعل الذى كان ضمير المتكلم ليترك للفاعل الذى يمثل الموت أن يطغى . وتكتسب القصيدة وجوداً موضوعياً إذ تبدأ، من البيت ١٦ ، بتحويل التجربة الداخلية الفردية إلى تجربة فى العالم الخارجى بعيدة عن الذات ، لكنها مرآة لها . هـــكذا تتشكل الشريحة الثانية التى تبدأ ، كما بدأت الشريحة الأولى ، بصيغة تقريرية تؤكد حتمية فناء بطل الشريحة(حمار الوحش) وانهياره أمام الموت ، لكنها مع ذلك تستمر لتروى حكاية صراعه ، وهذه صيغة فاجعة تماماً للحكاية لأنها تقدم النهاية سلفاً (٢) ، واضعة الحكاية كلها فى إطار من العبثية المطلقة للصراع ، فاقدة الأمل حتى قبل بدء الصراع ، خالقة الشرط الإنسانى نفسه الذى يتكون فى سياق الوعى المدمر لحتمية الفناء لكن الإنسان يستمر فيه ، معاركاً وجوده . وتشكل الصيغة التقريرية لازمة ، أو مؤشراً بنيوياً سيعود فيه معاركاً وجوده، وتشكل الصيغة التقريرية لازمة ،أومؤشراً بنيوياً، سيعود إلى التكرار فى بداية الشرائح التالية جميعاً :

« والدهـــر لا يبقى على حـــدثانه ← × = هوية محددة » .

وستتغير (×) من حيث الهوية لكنها ستظل من حيث الوظيفة البنيوية واحدة .

٤ —

تتتبع شريحة الحمار تجلياً للحيوية باهراً فى ذكر له أربع أتان ، متفجر بالحياة والقوة ، كأنه « عبـــد مسبع » ،وتقفز الصورة بالنص من إطار الحيوانى

الذى كانت قد انزلقت إليه لكى تمرئى الانسان إلى إطار الانسانى الذى تعود إليه من جديد لتمرئى الحيوان ، فى حركة تعمق حدة التشابك بين المصير الإنسانى والحيوانى . (والمألوف هو تشبيه الإنسان بالحيوان فى قوته لا العكس) . ثم تزداد صورة الحمار حيوية ، برصده فى سياق الخصب والاخضرار واليناعة وبابراز قوة ذكورته وطاقته الجنسية « أكل الجميم وطاوعته سمحج » ، ويرصد الحمار فى سياق الخصب الأروع : ماء دافق وعشب يانع وأنثى مطاوعة ، وتفيض الصورة باندفاق الحياة ولهو خارج على الزمن ، لكن الحس بالزمن يخترقه مع ذلك « فأجم برهة » ، « فلبثن حيناً » ، « فيجد حيناً » ويزداد شرخ الزمنية لهذا الوجود اللاهى الحيوى الجميل من خلال العلاقة الصوتية والدلالية بين « الحين » و « الحين » . وسرعان ما يتحول هذا الحدس بهشاشة الوجود ومؤقتيته إلى واقع ، إذ تنحسر المياه وتغيض (البيت ٢١) ، وينقطع السرد لينبثق صوت خارجى لاهوية له يفتق زمنية الوجود : « وبأى حين ملاوة تتقطع » ، كما أن العلاقة بين « الحين » و « الحين » سرعان ما تفصح عن نفسها إذ تتكرر « حين » فى العبارة المقتبسة قبل قليل لتتحول مباشرة إلى « الحين » فى البيت الثانى :

« ذكر الورود بهـا وشاق أمره   شـؤم وأقبـل حينه يتتبـع »

وفيما تكون حركة الحمار عودة فى الذاكرة إلى الوراء فإن الحركة إلى الأمام هى حركة موته . ومن جديد تطرح النهاية قبل البداية ، فقد أقبل حينه « يتتبع » ، ثم انطلقت القصيدة لتسرد رحلته ، وتتم الرحلة فى عالم الخصب والمتعة ، لكن عالم الخصب هو عالم الموت .

وتزدحم الصورة الآن بنذر الموت . فالمجموعة تبدو وكأنها « نهب مجمع » بكل ما فى النهب من دلالات على الإغارة والاستلاب والقتل ، والحمار وإناثه تبرز الآن فى صورة المقامرة التى قد تربح وقد تخسر ، فهو يغامر بهن ويقـامر ، هو كيسر يفيض على القداح ويصدع ، وهن كربابة قداح الميسر ، بكل ما فى هذه الصورة من أبعاد رمزية صرف تخلو من العلاقات الفيزيائية الطاغية فى الشعر الجاهلى . ويستمر هاجس الموت والقتل بالتبلور فى رسم الحمار بصورة ضدية هى مسن السيف ، فالسيف هو أداة الموت الفاعلة لكنه الآن يطلق على الحمار

الذى يمثل موضوع الموت ، ثم فى عودة صورة المقامرة لحظة يردن الماء فى شدة الحر التى تبرز فيها كوكب العيوق وكأنه هو الآخر جزء من عملية مقامرة ، فهو قائم مقام ربيئة لاعبى الميسر الذى يؤدى وظيفة هامة : هى منع استبدال قدح بآخر ، أى أنه يرصد المصير ويمنعه من أن يغيّر . كأن الكوكب الآن راصد لمصير الحيوانات وقدرها يمنع أى حركة قد تؤدى إلى تغيير هذا المصير . وفى هذه اللحظة التى تنذر بالفاجعة تنبثق صورة الماء ، عذباً ، صافياً ، يأتلق الحصى فيه معمقاً حس العذوبة والنقاء سخياً تغور فيه أكارع الشاربين ، وتشرب الحيوانات لكن لحظة الشرب ليست لحظة ارتواء وهناء ، بل هى لحظة النذير الجديد ، إذ يسمعن حسا لصياد مختبىء وريباً يقرع ، وتنفر الإناث تلوذ بالذكر ، لكن التلاصق لا يجدى إذ يأتى سهم القانص يغور فى الجسد الممتلىء عافية وصحـة . وتتوالى الأفعال ، كل فعل يمسك برقبة الآخر ، وجميعها أفعال تدمير وفتك :

« فرمى ، فأنفذ ، فخر ، فبدا ، فعيث ، فرمى ، فاشتملت ، فأبدهن ، فهـارب . . » ، ويأتلق السرد بهذا التتابع السينمائى الحاد اللاهث ، وبانخطاف صاعق بحل الموت . وما أن تسقط الأنثى ويلوح الذكر الحامى — المحمى باحثاً حائراً حتى تأتى السهام القاتلة سهماً بعد سهم ويغرق الدم الأجساد المتهاوية . وهكذا لا يخفق الذكر فى إنقاذ الإناث وحسب بل يسقط هو أيضاً . تماماً كما كان الشاعر قد حرص على أن يدافع عن بنيه لكن المنية أقبلت لا تدفع (البيت ٨) ، وتماماً كما أنه واثق من أنه هو أيضاً « لاحق مستتبع » (البيت ٧) . ويغلق المشهد الفاجع بنقلة باهرة من السياق الحيوانى إلى السياق الإنسانى « كأنمـا كسيت برود بنى يزيد الأذرع » بالضبط كما حدث فى صورة الحمار فى بداية المشهد ؛ ليشع النص بعلاقات تمتد بين المصير الحيوانى والمصير الإنسانى .

تأتى حركة التغير هنا من سياق الرخاء والهناء والخصب والحيوية والامتلاء فاعلية للزمن المدمر للخصب ، كما أنها تحل بجماعة متناغمة متكاملة فيها الذكر والإناث ، ويفرض التغير عملية بحث عن منابع جديدة للحياة ، لكنها منابع جديدة قديمة تعود الجماعة إليها عودة القبيلة إلى أماكن الكلأ والماء التى تعرفها فى دورة المواسم . ويصل البحث مبتغاه : الماء الرائق العذب الصافى ، لكن لحظة الارتواء تصبح لحظة النهاية . هكذا تقدم الشريحة نموذجاً أول للحياة هو نموذج الحياة الممتلئة

والبحث الدائب والوصول . لكنها تقول فى النهاية : حتى هذا ينهار صريعاً لسهم الفنـــاء المدمر .

٥ —

أما الشريحة الثانية ، فإنها تبدأ من لحظة مضادة ، هى لحظة الرعب والخوف والمطاردة ، فالثور يبرز فوراً مجسداً لفاعلية التغير ، فهو مسن مر عليه الزمن ، وهو فى ذروة من الفزع : « شيب أفزته الكلاب مروع » حيث تنبض كل لفظة بالرعب المستنفر ، وتغدو حركة الزمن المضيئة نذيراً بالرعب . وتفيض الصفة « المصدق » التى تطلق على الصبح بنذير حتمية المصير ، غير تاركة مجالا للاحتمال ، ويتحول حتى المطر الذى كان فى الشريحة السابقة رمزاً للخصب والرخاء إلى تهديد مرعب . ويجثم الثور « رامياً . . بعينيه الغيوب » ، وتعود لفظة الصدق إلى البروز معمقة نذير الموت ، كأن رمى الغيوب واختراقها لا يمكن أن يكشفا إلا عن حتمية الموت .

والثور لا يعرف لحظة أمان ، فما أن يرمى بعينيه الغيوب ويشرع جســـده للشمس حتى تفجأه الكلاب ويهاجه الرعب وتحاصره جماعة منها غير تاركة حتى مجالا للمطاردة واحتمال الهرب ، ويبدأ العراك المأساوى : سفوداه يخترقان الأجساد والدم يقطر ، لكن ذلك ليس علامة نجاة ، إذ ما تكاد الكلاب تسقط حتى تأتى هذه العبارة الفاجعة « ولكل جنب مصرع » نذيراً بأن المصير الفاجع مصير الجميع : القاتل والمقتول ، المنتصر والمهزوم ، وينطلق السهم ويسقط الثور ، كالفنيق اليابس . وتنضح عبارة « إلا أنه هو أبرع » المشيرة إلى الكمال بمفارقة تعمق المأساوية ، فهو أكمل فى لحظة الموت ، تماماً كما كان الحمار أكمل فى لحظة الموت (إلا أنه هو أضلع . وينشر تكرار الصيغة حساً بوحدة المصير ووحدة النص . ويغلق المشهد على صورة الحياة المنهارة بسهم الموت .

تحتل شريحة الثور ١٣ بيتاً وتقدم شريطاً سريعاً أقل احتشاداً بصور الحيـــاة وأكثر إغراقاً فى مأساوية النهاية ، شريطاً ما يكاد يبرز فيه البطل المنيع القوى حتى يفجأه الصائد والكلاب ، دون متعة تلك الفسحة الجميلة من العمر ، من الخصب

والماء ، كأن رؤيا القصيدة التى أسست نفسها بعمق فى الشريحتين السابقتين لم تعد قادرة على تحمل التضاد الهائل بين فسحة الخصب والمصير الفاجع لذلك تختصر المسافة وتلغى صورة الفسحة . وتبدو قصة الثور أشد مأساوية من طرف آخر ؛ إذ أنه يكاد ينجح فى صد الموت ، حين يقتل الكلاب ، لكن فى لحظة نجاحه يواجهه الصياد نفسه فيرمى فيهوى فيكبو .

تقدم شريحة الثور نموذجاً آخر لا يبدأ فى ذروة الحيوية كما بدأ الحمار ، بل فى خضم الحصار بالخضوع لفاعلية الزمن ، وهو نموذج مغاير للأول فى أنه مسلح لا بوسائل الهرب فقط بل بسلاح فعلى يمكنه من القتال والفوز هو قرناه القاتلان . بيد أن الســـلاح لا يجدى ، والنصر يكون وهماً مخادعاً ، ثم تنهار الحياة .

٦ —

ثم تأتى الشريحة الرابعة ، محتلة ١٤ بيتاً ، وعائدة بالنص إلى المستوى الإنسانى الذى كان قد بدأ به ، أى أن النص يوازن تماماً بين الإنسان والحيوان : شريحة للإنسان تتلوها شريحتان للحيوان ثم شريحة أخيرة للإنسان . وتقدم الشريحة الرابعة صورة أكثر إذهالا ، فهى لا تضع قوياً مقابل أقوى بل تضع الأقوى مقابل الأقوى . وبذلك تعمق مأساوية الفناء ويقينية الموت . ذلك أن شريحتى الحمار والثور يمكن أن نتكهن بمصير الحيوان فيهما ، أولا لأنهما تضعان الحيوان مقابل الإنسان ، والحيوان أعجز من أن يجابهه ، ثانياً لأنهما تقدمان نهاية الحكاية قبل بدايتها . أما الشريحة الرابعة فإنها لا تفعل ذلك ، بل تفعل ما هو أكثر مأساوية واحتداميـــة .

لقد كانت الشرائح السابقة جميعاً تتم فى إطار مواجهة الغيب ثم انكشافه عما هو متوقع ، أما هذه الشريحة فإنها تواجه الغيب لتكشف ما هو غير متوقع . فهى تبدأ بصيغة التقرير .

« والدهر لا يبقى على حدثانه ← × » وتغير الهوية ليبقى الدور البنيوى مفصحاً ضمنياً عن مصير لـ(×) يطابق المصائر السابقة ، وهو الموت . بيد أنها حين تستمر تدخل هوية جديدة ، ذاتاً جديدة . فما لدينا ليس بطلا واحداً بل بطلان .

وهى تضع البطل فى مواجهة البطل ، ونتوقع من خلال منطق القصيدة أن ينهار البطل الأول ، ويحدث ذلك فعلا ، لكن شيئاً آخر يحدث ، سأتركه مخبأ كما يريد النص لأجلوه خطوة خطوة مع تنامى الحكاية .

٦ — أ .

إذا كانت الشريحتان (٢ ، ٣) قد أبرزتا منتصراً ما ، رابحاً لمعركة الموت فإنه ليس الحيوان المطارد الأعزل أو الحيوان المطارد المسلح ، بل هو الإنسان المسلح القانص . فى كلتا الحالتين ينتصر الإنسان فى معركته مع الحيوان ، ولا يمكن للنص أن يكتمل هنا لسبب بسيط هو أنه يترك انطباعاً بأن الخسارة محدودة ، ومقصورة على الحيوان وأن هناك فائزاً فى كل الحالات هوالإنسان . ولذلك تأتى الشريحة الرابعة لتكمل مسار النص بإبراز المنتصر ، الإنسان ، فى أبهى صوره قوة ومنعة وتسلحاً (كما كان مسلحاً فى الشريحتين السابقتين) وهو هنا لا يواجه الحيوان ، بل يواجه نظيراً له إنسانياً الحيوان جزء من قوته وسلاحه ، وتبدأ الشريحة بالركيزة البنيوية نفسها : « والدهر لا يبقى على حدثانه ← × » ، و(×) هنا هو بطل فذ ، تتوازن فى صورته قوة الإنسان بقوة السلاح بقوة الحيوان (الفرس أنثى) التى تحمله وتندفع به . والبطل الفذ الآن فى ذروة الحيوية والقـوة يعتنق الكماة بضربة ويروغ من ضربهم . وفجأة يصدمه القدر بفارس سلفع يبرز خاطفاً ، لا يوصف بتفصيل البطل الأول بل بسرعة برق لامع يندفع على حصان (الذكر) .. وهكذا لا يبرز إنسان واحد بل اثنان ، كأنهما امتداد للصيادين اللذين ربحا المعركتين السابقتين مع الحمار والثور . وتتجمد الحركة المندفعة لحظة ، وينتصب الفارسان وخيلاهما متقابلين ، كل واثق ببلائه (كما كان الصياد فى كل من الشريحتين السابقتين) ، لكن الصوت الخارجى يعود بحس النذير وهاجس الموت (اليوم يوم أشنع) ثم تستمر تنمية صورة المنعة والصلابة ، ويكتسب الفارسان بعداً أسطورياً إذ يلبسان درعين صنعهما داوود أو تبع ، ويبدوان فجأة متوازنين تماماً ، فالسلاح نفسه : كل منهما يلبس الدرع المسرودة نفسها ، وفى كفه اليزنية الفاتكة نفسها ، والسيف الباتر نفسه ، يتوازنان فى ذروة الحياة والقوة والمنعة والصلابة . ثم تنطلق الحركة التى تجمدت من جديد وتكون

حركة باهرة ، حركة متوازنة متعادلة متكافئة ، يستخدم فيها الفعل نفسه فى صيغة المثنى : كلاهما يفعلان الشىء ذاته ، ويكتمل توازنهما التوازن الذى تم فى ذروة الحياة يغدو الآن توازناً فى ذروة الموت إذ يتخالسان نفسيهما بطعنات تخترق الجسدين لا ترقع . ويتحول الصوت السارد فجأة من لحظة الحدث ليقف مبتعداً عنها محولا إياها إلى لحظة ماضية نائية ، إلى حكاية تسرد مرتين : كلاهما قد عاش عيشة ماجد وجنى العلاء ، لكن كل ذلك لم يجد أياً منهما . فقد سقطا معاً فى هوة الموت(٣) .

هكذا يسقط أيضاً الإنسان ، الذى بدا فى شريحتى الحمار والثور منتصراً ، فى هوة الموت ، يسقط بالطعنة نفسها ، السهم النافذ نفسه الذى كان قد وجهه إلى الحمار والأتن وإلى الثور . ولا يبقى ثمة من منتصر . فالبطل الثانى المفاجىء كالبرق لا ينتصر ، بل يسقط هو أيضاً فى اللحظة نفسها . وتنتهى القصيدة بأشد أنماط الرؤيا يقينية فى الشعر الجاهلى ، لكنها يقينية سوداء ، لا تترك قبســاً من حياة يشعر حتى بإمكانية هامشية للبقاء ، أو للتمتع بزهو النصر حتى لطرفة عين .

وكما بدأ النص بانهيار الإنسان أمام الموت (الشاعر الذى يفقد بنيه) رغم جهده فى المقاومة ، فإنه ينتهى بانهيار الإنسان أمام الموت ، لكن بعد أن يكون قد مر بتجارب تضع اللاإنسانى فى مواجهة الموت وتكشف وحدة المصير بينه وبين الإنسانى ، وبعد أن يكون قدخلق فسحة ينتصر الإنسان فيها فعــلا (الصياد) لكن ليعود فيرمى المنتصر بالسهم الذى رمى هو به ، فيسقط الجميع فى هوة الموت ، ويصمت النص دون أن يعود إلى الذات التى بدأ بها ، ذات الشاعر ، أو التجربة التى انطلق منها ، موت بنيه . يصمت لأنه قال كل ما يمكن أن يقال ولا معنى لمزيد ، لا معنى لأنه (لاشىء ينفع) ، ولو كان ثمة ما ينفع لكان النص قد استمر ليكتنهه ويبرزه ويمجده . لكن « لو أن شيئاً ينفع » •

— ٧ —

على مستوى تضمينى ، تفصح القصيدة عن خيط رؤيوى يتخللها مشكلا محوراً خفياً لتناميها ، هو الخيط الذى يمتد من تجربة الشاعرالشخصية عبر التجارب الحيوانية إلى نهاية النص واضعاً الشاعر فى علاقة تضاد مع أبطال الشرائح الأخرى :

لقد تمثلت تجربة الموت فى شريحة الشاعر الفردية فى موت بنيه وإحساسه الشخصى بأنه « لاحق مستتبع » ، وكان قد خاض معارك دفاع ضد الموت من أجل حماية بنيه ، لكن المنية أقبلت لا تدفع فاغتالتهم .

وبهذه الصورة تصبح الولادة والنسل عاجزين عن منح الاستمرارية والديمومة للإنسان ، وفى مقابل ذلك نرى أن السمة الأساسية التى تجمع بين أبطال الشرائح التالية هى أنهم جميعاً لم ينجبوا نسلا . الحمار له جدائد أربع ، لكن ليس له أطفال ، والثور الذكر لا ينجب طفلا ، والفارسان دون أطفال ، وهم جميعاً يخوضون معارك لإنقاذ أنفسهم لا أبنائهم .

وبهذه الصورة ، تصل رؤيا القصيدة درجة عالية من الشمولية : فالإنسان فى وجه الموت مسحوق عاجز عن اكتساب البقاء لنفسه فيزيائياً ، وعاجز عن إكتساب الديمومة والاستمرارية عن طريق التوالد ، وبكل ذلك تقف القصيدة فى رؤياها للوجود نقيضاً للرؤيا التى تنميها القصيدة المفتاح ، كما كنت قد أشرت سـابقاً .

٧ — ١

وتتعمق شمولية القصيدة عن طريق خيط ضمنى آخر هو الخيط الذى يمتد عبر الشرائح الأربع مقدماً تجليات مختلفة لوضع الحياة فى مواجهة الموت . الشاعر فى الشريحة الأولى ، أعزل لكن الفارسين فى الشريحة الأخيرة مدججان بالسلاح . والحمار يبدأ من سياق الخصب والدعة ، لكن الثور يبدأ من لحظة الرعب ، والمطاردة ، والشريحة الأولى والثانية تدوران حول صراع إنسان أعزل وحيوان أعزل سلاحه الوحيد الهرب ، أما الثالثة والرابعة فتدوران حول حيوان مطارد مسلح بقرنيه وإنسانين مهاجمين مسلحين بأسلحة الدمار والفتك . وهكذا فأياً كان وضع الحى (أعزل ، آمن ، مطارد ، مهاجم) فإنه عاجز عن الصمود فى وجه الموت المدمر .

هكذا تستسلم القصيدة لرؤياها الساحقة ، وتكون قد تحركت بين قطبين : قطب الاستفهام اليائس « أمن المنون وريبها تتوجع » وقطب التمنى اليائس « لو

أن شيئاً ينفع » بعد أن نقشت نسيجها بالصيغ الوثوقية القطعية التى تؤكد اليقين اليائس « الدهر لا يبقى على حدثانه ← × » أياً كان ومهما كان .

٨ —

يفقد النص أى قبس من الأمل ، من الرجاء ، أو من العزاء أو من السلوى . يفقد كل شىء لأن لا شىء ينفع . لكن إذا كان هذا الفقدان جلياً على صعيد تصورى ، على صعيد الرؤيا المتخللة ، فإن له بعداً آخر جوهرياً يتشكل على صعيد النص نفسه ، هو الحركة العجيبة التى يكملها النص من الداخل إلى الخارج ، من الذات إلى الآخر ، من الانفعال الفاجع ومرارة الدمع والقلق والسهاد إلى قرار الاستكانة الذى يتجلى فى صيغ إخبارية خالية تماماً من أى إنفعال « لو أن شيئاً ينفع » . أى أن القصيدة تتحرك على مسار متنام من التوتر إلى حل التوتر ، من الفجيعة التصورية والانفعالية إلى اليقين التصورى الهادىء ، عبر انتقالها من الذات إلى الخارج ومن رصد استجابات الذات إلى السرد القصصى ، ومن شخصية الفرد البطل إلى أبطال خارجيين لهم كينونتهم الخاصة .

وبهذه الحـــركة ، وعلى هذا المسار ، تحل القصيدة أزمتها النفسية الانفعالية عن طريقين :

١ — كوننة التجربة : نقلها من الصعيد الفردى إلى الصعيد الكونى .

٢ — خرجنة التجربة : تحويلها من تجربة داخلية إلى تجربة خارجية .

وبكلا المكونين تشكل القصيدة نموذجاً باهراً لمحاور نمو النص الجاهلى هى بالضبط المحاور التى تأسست عليها نصوص أخرى ، أناقشها فى هذا البحث ، بدأت بالتوتر والزمنية وانتهت بالحركة المندفعة إلى الخارج ، إلى الصحراء .

٩ —

تمثل الآليتان اللتان أشرت إليهما أعلاه ، (كوننة التجربة وخرجنة التجربة) خصائص تصورية بنيوية للفكر ، للذات ، للعقل ، للانفعال ، للإنسان فى الحياة الجاهلية ، وتؤديان وظيفة جوهرية فى هذا الوجود يصعب تسميتها بمصطلح دقيق وتحتاج إلى دراسات فى علم النفس الأدبى من جهة وعلم النفس العام من جهة أخرى . لكننى سأقترح أن لها سمة التكثيف والتصعيد والوصول بالتوتر إلى درجته القصوى

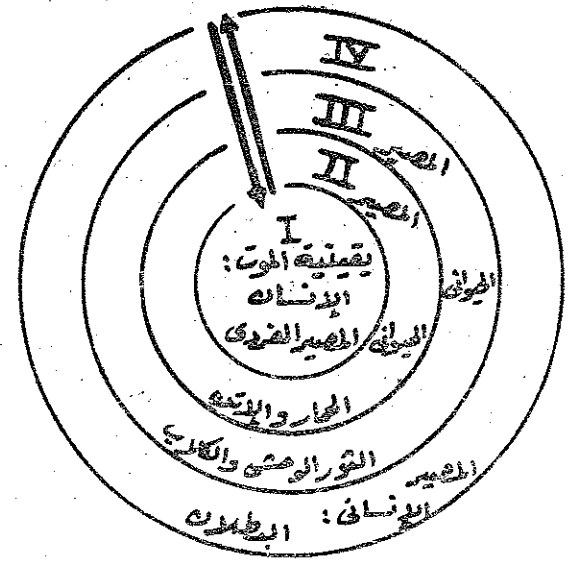
ثم تفريغه فى العالم : العالم الخارجى الطبيعى والعالم الكلى الإنسانى . وليست هذه الخصيصة عابرة ، بل إنها لجوهرية تنتمى إلى منابع أنطولوجية (وجودية) وأبستمولوجية (معرفية) كما أنها تنتمى فى اللحظة نفسها إلى مستويات تشــكل البنى الاجتماعية والاقتصادية وبشكل خاص بنية السلطة ودور الفرد فى المجتمع. ويسمح لنا هذا الإدراك بموضعة هذه الخصائص البنيوية للثقافة بإزاء الخصائص التى تمتلكها ثقافات أخرى فى فترات تاريخية مختلفة . إن تجربة الموت فى الثقافة الغربية المعاصرة ، مثلا ، هى قطعاً تجربة فردية تصل بعزلتها عن الآخر درجة فاجعة وتتجسد فرديتها فى تلاشى كلا الآليتين وبشكل خاص كوننة التجربة فى الكتابات المعاصرة عن الموت . كأن الإنسان المعاصر قد بلغ بعزلته درجة لم تعد حتى التجربة الإنسانية الشاملة الرئيسية — الموت — تجربة مشتركة بينه وبين الآخرين . إن موت أم غريب كامو(٤) مثلا موت فردى معزول حتى الفاجعة . وليس ثمة من شك فى أن الدلالات العميقة لانعدام كوننة التجربة تنبع من ، وترتبط بالبنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية من جهة وبموت الله بعبارة نيتشه ، وموت الإنسان ، بعبارة فوكو ، من جهة أخرى . ويمكن إضاءة الأطروحة المقدمة هنا بالإشارة إلى دراسة لوسيان جولدمان لدور الفرد فى المجتمع الغربى المعاصر وتجليه فى بنية الرواية الحديثة (٥) .

—١٠

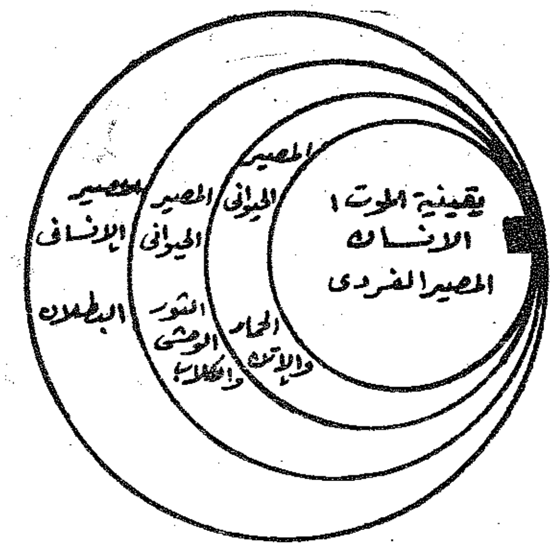
إضافة إلى هاتين الخصيصتين التصورتين ، تمتلك بنية القصيدة من النمط المدروس هنا خصيصة جوهرية أخرى تتجلى على مستوى التشكيل ، هى أن ثمة تعارضاً ، من نمط ما ، بين نمو القصيدة « المنطقى » وبين نموها التصورى والنفسى . فالقصيدة تبدأ من زمن التفتت والانهيار والتوتر متجهة إلى الخارج أو إلى الكونية مفرغة بذلك شحنتها الانفعالية الحادة فى تجسدات فيزيائية خارجية ومكملة مساراً يمكن أن يوصف بأنه دائرى لأنه يؤدى إلى إغلاق الدائرة الانفعالية . أما على صعيد تشكيلها فإن القصيدة تتحرك على مسار أفقى يبقى ، فى نهايته ، مفتوحاً دون أن تعود إلى نقطة انطلاقها الأولى لتربط بين المسار الذى تحركت فيه وبين غائيته الأساسية التى تحددت بطبيعة الحركة الأولى ، وبقاء البنية مفتوحة يمنحها امتداداً زمنياً وتجريبياً غائياً يحيل النص بأكمله إلى علاقة جدلية بين الحضور ،

الغياب . ذلك أن بالإمكان فى مثل نص أبى ذؤيب الاستمرار فى إضافة شرائح جديدة ذات « مضامين » مختلفة لكنها تمتلك الوظيفة نفسها التى امتلكتها الشرائح المثبتة فى النص فعلا ، وهى تعميق الرؤيا وتصعيدها وتأكيد يقينيتها . أى أن النص يفتح نفسه لاحتمالات النمو باتجاه مزيد من الكونية والخارجية ، فى اللحظة التى ينقطع فيها تماماً ، متحولا إلى توتر دائم بين الانقطاع والاستمرارية . وحين نموضع هذا النمط من البنية ، بإزاء نصوص حديثة ، نرى فرقاً جوهرياً يتمثل فى أن النص الحديث كثيراً ما يكمل دائرته « المنطقية » والتشكيلية بالعودة إلى نقطة البدء لربط المسار الخارجى للنص بها ، أى لإحكام الجدل المنطقى الذى يتأسس عليه النص . أما فى ذروة الاتجاهات الحديثة فإن بنية النص تعود إلى الانفتاح التشكيلى ، وتستحق هــذه المقارنة التقصى لكن لذلك مجالا آخر آمل أن يتاح لى طرقه فى المستقبل .

يمكن بلورة قصيدة أبى ذؤيب فيزيائياً فى سلسلة من الدوائر المفتوحة التى تشكل حركة واحدة ، ذات شرائح أربع . ويكشف ذلك فوراً عن الفرق بين هذه البنية وبنيتى القصيدة — المفتاح والقصيدة الشبقية . وهذا بحد ذاته إفصاح بليغ عن التعارض الجذرى بين الرؤى التى تجسدها القصائد الثلاث . ويمكن للدوائر أن ترتب بالشكل (A) حيث تكون الأولى مفتوحة على كل من الدوائر الثلاث الأخرى ، كما يمكن أن ترتب بالشكل (B) الأكثر إفصاحاً وإظهاراً للتمايز بين القصيدة والقصيدتين السابقتين ، إذ تنبع جميع الدوائر من مركز واحد وتلتقى جميعاً فى نقطة واحدة هى « والدهر لا يبقى على حدثانه » .



الشكل (A)



الشكل (B)

« أبعـد جـرى البرارى
وتطوافى
أسـند رأسى
فى باطن الثرى
أنام السـنين الآتـية » . .

« جلجامش »

« كأنى لم أركب جـواداً
ولم أقـل
لخيـلى كرى كرة بعـد إجفـال
ولم أربأ الزق الروى للـذة
ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال » . .

امرؤ القيس

الفصل الرابع

البنية وحيدة الشريحة ذات التيار وحيد البعد
طواف امرئ القيس :
عبثية الفعل ونعمة الإياب

امرؤ القيس : يقينية الموت فى (ب وش)

إذا كانت عينية أبى ذؤيب برؤياها اليقينية لحتمية الموت وانهيار قوى الحيوية فى وجهه قد تشكلت فى بنية متعددة الشرائح ، ناقلة التجربة الفردية إلى مستويات كونية وخارجية تمنحها درجة أسمى من المحسوسية والنهائية ، فإن هذه الرؤيا عينها تتجسد فى نصوص أخرى فى بنية وحيدة الشريحة لا تنتشر انتشار نص أبى ذؤيب وتنفتح على العالم الخارجى بل تتشرنق ضمن نفسها بقتامة تحجب حتى تجسدات قوى الحيوية فى الوجود الإنسانى . وبين أبرز النصوص تجسيداً لهذه الرؤيا ، فى هذا النمط من البنية ، قصيدة امرىء القيس « أرانا موضعين لأمر غيب » (MR 2) التى تحقق النقلة إلى مستوى الكونى بصورة محدودة دون أن تنقل محور حركتها إلى مستوى الخارجى ، مانحة نفسها للوجود الفردى بصورة شبه مطلقة ، ومشكلة وهم حركة مضادة مجهضة سلفاً لأنها ترصد فى إطار تدعيم الحجة على سلامة الرؤيا ويقينيتها وبوصفها ماضياً اكتملت دلالات عبثيته ، لا مستقبلا متعدد الاحتمالات . فامرؤ القيس لا يبدأ من حتمية الموت ليبتعث قوى الحيوية التى تسمح بتجاوز التوتر وإحداث توازن انفعالى ورؤيوى ، بل يبدأ من حتمية الموت ليقول : لا شىء يجدى حتى قوى الحيوية نفسها ، فلقد امتلكت هذه القوى جميعها لكنها لم تؤد إلى تغيير فى الصورة بل عمقت يقينية النهاية المدمرة . ويستحق هذا النص ، القصير نسبياً ، دراسة دقيقة لذاته أولا ولأنه ، ثانياً ، يخلق نموذجاً لبنية متميزة ينبغى أن تكتنه وتحدد مكوناتها بجلاء .

١ – أرانا مُوضِعين لأَمْرِ غيْـبٍ ، ونُسْحَرُ بالطعام ، وبالشراب
٢ – عَصافيرٌ ، وذُبّـانٌ ، ودودٌ ، وأجْرأُ من مُجَلِّحة الذِّئـاب
٣ – وكُـلُّ مَكارم الأخلاقِ صارتْ إليْه همتى ، وَبِـه اكتسابى
٤ – فبَعْضَ اللَّـوْم عاذلتى فـإنّى سَتكفينى التجَارِبُ ، وانتسابى
٥ – إلى عرْق الثرى وشجَتْ عُـرُوقى وهـذا المَوتُ يَسْلُبُنى شبابى

٦ – ونفسى ،سوف يَسْلُبُها ، وجِرمى ، فيُلحقُنى ، وَشيكاً ، بالتُّراب

٧ – ألـمْ أُنضِ المَطىَّ بكُـلّ خـرقٍ أمَقِّ الطُّولِ ، لمَّـاعٍ ، السراب

٨ – وَأركبُ فى اللُّهام المَجْرِ ، حتـى أنال مآكل القُحم الرِّغـاب

٩ – وقـد طوَّفتُ فى الآفـاقِ ، حتى رضيتُ ، من الغنيمة ، بالإياب

١٠ – أبَعْد الحارثِ ، الملكِ ، بنِ عمروٍ وبَعْدَ الخيرِ حُجْرٍ ، ذى القِباب

١١ – أُرجّى ، من صُرُوفِ الدهرِ ، ليناً ولم تغفُل عَن الصُّمِّ الهِضاب ؟

١٢ – وأعلـمُ أننى ، عما قـريب ، سأَنْشَبُ فى شبا ظُفرٍ ونـاب

١٣ – كمَا لاقى أبى حُجْرٌ ، وجَـدِّى ، وَلا أنسَى قتيلا بالكُلاب

١ –

تتكون بنية القصيدة من أربع حركات فى الزمن تتجسد كل منها فى جملة لغوية ذات تركيب متميز ، ويشترك عدد من الجمل فى صيغة تركيبية واحدة ، مما يؤدى إلى تشكل ثنائية ضدية أساسية على صعيد طبيعة الجمل ، تتحرك على مستوى : الجملة الإنشائية الخبرية / الجملة الاستفهامية . ويتداخل طرفا الثنائية ، على صعيد البنية الدلالية ، فى مفاصل جذرية الأهمية ترتبط بالجملة الأصلية بطريقة متميزة محددة هى العطف المزاح عن مسار العطف والمستخدم بطريقة تكشف أن جوهر الجملة الاستفهامية ليس الاستفهام ، بل التقرير .

أما الجمل الخبرية فهى : « أرانا موضعين . . . . » حتى نهاية البيت ٦

« وقد طوفت فى الآفـاق » البيت ٩ .

« وأعلم أنى عما قليـــل » حتى نهاية البيت ١٣

وأما الجملتان الاستفهاميتان فهما :

« ألم أنض المطـى » . . . . (البيتان ٧ ، ٨)

« أبعد الحارث – أرجى » . . . . (البيتان ١٠ ، ١١)

وتقع إحدى الجملتين اللتين يزاح فيهما العطف عن مساره فى نهاية جملة الاستفهام الأولى ، وتقع الثانية بعد جملة الاستفهام الثانية : إذ تأتى بالأولى بعد البيتين (٧ ، ٨) ناقلة مسار القصيدة من الاستفهام (ألم أنض – ألم أركب) إلى التقرير (وقد طوفت) . ويوحى عطف جملة « طوفت » على جملة الاستفهام بأن مضمون الجملة الاستفهامية (ألم أنض – ألم أركب) ليس استفهامياً بل إخبـــارى .

فالشاعر فى الواقع يقول : « لقـد أنضيت المطى . . . . . . ولقد ركبت اللهـــام . . . . ولقـد طوفت فى الآفاق » .

والجملة المزاحة الثانية هى جملة (وأعلم أنى . . .) التى ترد بعد الجملة الاستفهامية (أبعد الحارث أرجى ليناً) وتشعر أن مضمون هذه الجملة مضمون إخبارى لا استفهامى . فالشـاعر فى الواقع يقول : « لست أرجى من صروف الدهر ليناً بعد الحارث . . . . . وأنا أعلم أنى سأنشب فى شبا ظفر وناب عما قليل وألاقى ما لاقاه أبى وجدى . . . . . » (وستناقش الدلالة البنيوية لهـــذا التغير فى أنماط الجمل فى فقرة لاحقة) .

تتحرك الجملة الإخبارية الأولى على عدد من المستويات الزمنية . فهى تبدأ فى اللحظة الزمنية (A) ، وهى اللحظة الحاضرة ، حيث يعرض الشاعر رؤياه للوجود الإنسانى عن طريق ثنائيات ضدية عميقة ، فهو يرى الإنسان فى حركته المتسارعة نحو غياهب الموت ، ومع ذلك يظل الإنسان مسحوراً بالطعام والشراب ، بالنشاط الفيزيائى المادى الذى يحقق غرضاً واحداً هو الحفاظ على الحياة : الإنسان مسرع نحو الموت فى مسار ممارسته الحياتية العادية ، وتبرز صورة الإنسان أيضاً من خلال صور العصافير والذبان والدود ، بتدرج واضح من القوى إلى الضعيف ، من ذى الجناح إلى عديم الجناح ، مروراً بالوسيط (طيور – حشرات طائرة – حشرات لا تطير) .

لكن الإنسان رغم ضآلته هذه وضـعفه يندفع إلى الحياة اندفاع الذئاب الجائعة فى جرأتها وطلبها للقوات . تتكمل صورة الانسان هكذا : حشرة تولغ فى الممارسات البيولوجية التى لا ترتفع عن ممارسات الحشرات الضعيفة ، ومع

ذلك فهو نهم للحياة مندفع إليها ، مع أن مسار حياته الأصلى مسار متسارع باتجاه الموت : غيب الغيوب ، أى أن الوجود الإنسانى يتحرك فى رؤيا القصيدة على مسارين يشكلان ثنائية ضدية : مسار الزمن المطلق (وهو مسار باتجاه الغيب — الموت ومسار اللحظة الحاضرة (وهو مسار حشرى يحاول التمسك بالحياة) . لكن بين المسارين توسطاً واضحاً ، إذ أن كليهما فى الواقع يرتبط بالجسد ، لأن الجسد هو الذى يموت ، وهو الذى يمارس الفاعلية البيولوجية التى تتمسك بالحياة . ويبرز بهذا التوسط غياب أى حساسية ميتافيزيقية فى رؤيا القصيدة لإمكانية الحركة الإنسانية وهى تتجه ، على صعيد روحى مثلا ، إلى تجاوز الموت .

١ — ١

فى اللحظة الزمنية (A) تنشأ ارتدادة إلى الماضى لتلخص مسار حياة الشاعر ، فى أوضاع تمثل وجهاً نقيضاً لممارسات الإنسان ، كما وصفت فى (١ ، ٢) . فالشاعر لم يحى على هذا المستوى البيولوجى فقط ، بل إنه سعى وجاهد وصارع فى حياته ، فى ماضيه كله الممتد إلى اللحظة (A) ، ليحقق ما يريد تحقيقه عن طريق القيم والبحث والبطولة . فهو يمتلك مكارم الأخلاق ، وهى دافع مسعاه وسلاحه .

فى البيت الرابع يدخل الآخر القصيدة فى صورة العاذلة التى تعذل : وهى تعذل بسبب الرؤيا التى يعبر عنها الشاعر ، بسبب إيمانه المطلق بعبثية الوجود الإنسانى . وهو يرد على العاذلة بقوله : « لا تعذلى بهذا الوقوف ، وخففى من عذلك ، ذلك أن الرؤيا التى أصورها ليست إعتباطية أو عارضة وإنما هى رؤيا جوهرية لها صفة الديمومة فى صحتها (إستخدام السين يغطى المستقبل كما تغطى الجملة كلها الماضى والحاضر) ، وقد نبعت من طريقين يجعلانها شاملة : الأول هو التجربة الفردية ، تجربتى ، بل التجارب الكثيرة المتنوعة التى عشتها ، والثانى هو ما أراه من مصير الذين انتسب إليهم مباشرة (عائلتى) وبصورة غير مباشرة (الجنس البشرى كله) » .

٢ —

هكذا تشكل القصيدة محورين لحركتها : محور التجربة الفردية ، ومحور التجربة

الإنسانية الشاملة . وتنمو حول هذين المحورين منمية كلا منهما إلى صورة متكاملة تؤكد الدلالة النهائية لصورة المحور الثانى ، فهما بذلك يشكلان ثنائية ضدية العلاقة بين طرفيها علاقة تأكيد وتنام .

تعود القصيدة إلى الجملة الإخبارية والصيغة التركيبية التى تتضمن اللحظة الحاضرة الممتدة إلى الماضى ، أو بالعكس ، إلى اللحظة الماضية الممتدة إلى الحاضر . وتكتمل الجملة الإخبارية فى بيتين يجسدان الإدراك العميق النهائى لحتمية الموت وإطلاقه . ذلك أن الشاعر يحس أن عروقه موشوجة إلى عروق التراب ، وإنه من تراب وإلى تراب يعود ، فى سلسلة من التعابير التى تجسد رعبه الداخلى من الموت ويقينه المطلق بحلوله : « فهذا الموت يسلبنى شبابى ، ثم يسلبنى نفسى ، ثم جرمى ، ويحولنى إلى تراب من جديد » .

وفى هذا التسلسل دلالة عميقة تربط القصيدة بالتجربة الكلية للشاعر كما برزت فى معلقته . أول ما يسلبه الموت هو شبابه لأن لحظة الشباب هى لحظة الحيوية ، لحظة الذروة فى حياة الإنسان ، واستلابها هو الرعب الأعظم ، ثم تسلب النفس وعالم الشعور والانفعالات ، ثم يحل الموت بالجسد المنهك ويتحول الكل إلى تراب .

٣ —

تكتمل ، إذن ، الرؤيا القائمة وتصبح بنية متواشجة تنضح بالسوداوية واليأس المطبق . مكارم الأخلاق ، كالطعام والشراب ، لم تنجح فى نفى الحقيقة المطلقة : الموت ، وتنتقل القصيدة من الجملة الإخبارية إلى هذا الاستفهام ذى المضمون اليائس الإخبارى كأنها ، ضمنياً ، ترد على سلسلة من الاعتراضات التى قد يوجهها الآخر . وتأتى الجملة الاستفهامية لتجسيد لحظات الحيوية النابضة قوة وعنفواناً وشباباً ، لتقرر أنه حتى هذه اللحظات ، وحتى البحث الدؤوب عن المجد والعظمة ، لاتستطيع أن تمنح الوجود الإنسانى أى معنى أو تنفى عبثيته . «ماذا تريدين ؟» يقول الشاعر « أن أنضى المطى عبر أقسى معابر الدنيا باحثاً عن معنى ، عن مجد . عن طريقة للهرب من الحقيقة المطلقة ؟ أن أركب فى جيوش جرارة لأنال المغانم الكثيرة ؟ أن أكتسب مجداً معنوياً ومجداً مادياً ؟ لقد فعلت . لكن هذا لم يغير

شيئاً . لا شيء يغير الحقيقة المطلقة . بعد كل ما فعلت ، جاءت لحظة الإدراك المذهلة ، الإدراك العميق المأساوى ، لكون طوافى عبثاً ، وبحثى عبثاً ، وغنائمى عبثاً ، آنها تهاوى القلب ، وعدت أجرجر إدراكى المأساوى بشعور كاسح بأن ذروة الغنيمة هى مجرد الإياب . أن أعود إلى نقطة البدء بهذا اليقين النهائى بعبثية كل محاولة إنسانية لتجاوز الموت أو لإعطاء الحياة معنى » .

بهذه الحركة تؤكد القصيدة بعدها الأول : أن التجربة الفردية تكفى للتدليل على صدق الرؤيا الأساسية التى تجسدها ، لكنها ، رغم ذلك ، تنتقل إلى تأكيد البعد الآخر وهو بعد التجربة الإنسانية الشاملة ، بادئة بجملة استفهامية أخرى تتألف من البيتين « أبعد الحارث / أرجى » . لقد فنى الملك الحارث بن عمرو كما فنى حجر ذو القباب ، رغم أنهما امتلكا بعدى الخلود الممكنين نظرياً :

الأول كان ملكاً ، والثانى ملكاً ضرب قبابه فى الأرض مجذراً وجوده فيها ، معطياً إياه صفة من الديمومة . لكنهما تهاويا وذهبا . ويتأكد أن مضمون الجملة الاستفهامية مضمون إخبارى فى صيغة العطف التى تتلو البيتين ، إذ يؤكد الشاعر : « وأعلم أننى سأسقط مثلهما فى بئر الموت وتنشب أظافره فى ، كما سقط جدى وأبى وقتلى آخرون » .

٣ — ١

هكذا تؤكد القصيدة رؤياها القائمة ، رؤيا حتمية الموت ونهائية وعبث الوجود الإنسانى ، عبث المحاولات التى يقوم بها الإنسان ، سواء أكان ذلك على صعيد مادى أو على صعيد معنوى ، كل شىء فان وقبض الريح ، كما أكدت مزامير داود ، وكما أكدت الفلسفة الوجودية المعاصرة فى تجليها الأسمى عند ألبير كامى .

٤ —

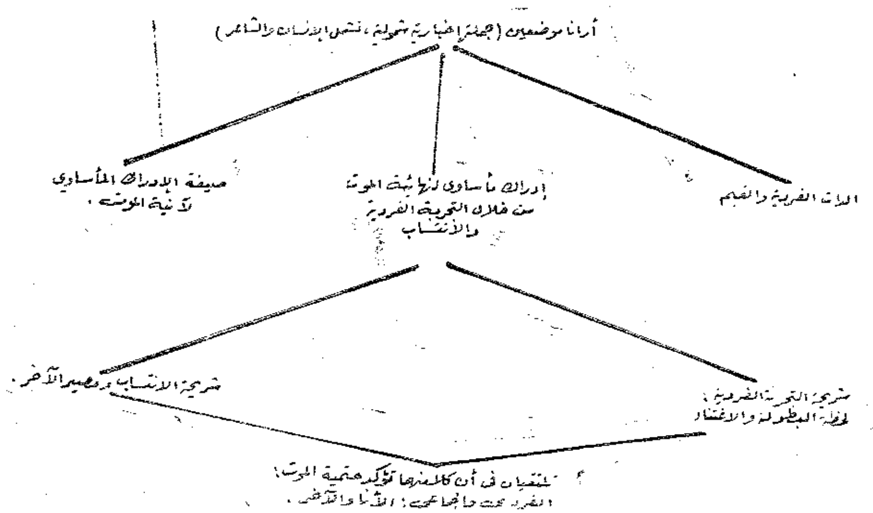
القصيدة إذن تنتمى إلى نمط « التيار وحيد البعد » ، وهى تتراوح بين الشريحة الوحيدة والشرائح المتعددة . تبدأ بتطوير شريحة الحيوية ، لكنها سرعان ما تتوقف ، لأن الإدراك الأساسى المسيطر هو أن لحظة الحيوية لا تجدى هى أيضاً .

ومن هنا هذا القلق الشكلى على صعيد صيغة الجملة ، كل جملة تتكون فى صيغة سؤال جديد يحتمل الإجابة بالنفى والإيجاب ، لكنها تفرغ من مدلولها الاحتمالى هذا فوراً بورود جملة تالية ترتبط بها بحرف العطف ، مضمونها إخبارى ، تؤكد إن السؤال لا يحتمل إجابتين ، وهذه خصيصة أساسية لبنية القصيدة ، ومن الدال والشيق أن الظاهرة تتكرر بالصورة نفسها ، وعلى مسافات محددة فى بنية القصيدة ، بالترتيب التالى (حيث تشير × إلى الانقلاب إلى الجملة الإخبارية (٧ / ٨ × ١٠ / ١١ ×) .

يجلو هذا التحليل البنيوى إذن كون القصيدة تتمحور حول إدراك جذرى عميق لحتمية الموت ونهائيته ، ولفظه « تتمحور » تختار هنا بدقة ، لأن الجملة التى تجسد هذا الإدراك تحتل فى الواقع حيز المحور فى القصيدة أى البيتين (٥ — ٦) :

إلى عرق الثرى وشجت عروقى وهذا الموت يسلبنى شبابى
ونفسى سوف يسلبها وجرمى فيلحقنى وشيكاً بالتراب

ثم ينقسم الجزء السفلى من القصيدة إلى حركتين متوازيتين تشغل الأولى ٣ أبيات والثانية ٤ أبيات . هكذا يمكن أن نمثل التركيب الهيكلى للقصيدة بمخطط تفريعى له الشكل :



٥ —

تتكون البنية الموصوفة سابقاً من نسيج من العلاقات المتشابكة الدالة التى تتجسد عبرها الرؤيا العميقة التى تطرحها القصيدة وتكتسب البنية القدرة على التوحيد المطلق بين التجربة الفردية والمصير الجماعى عن طريق استخدام سلسلة من الصور والبنى اللغوية الدقيقة ، كما سأحاول أن أوضح الآن .

تمثل القصيدة عدداً من الثنائيات الضدية أولها الأنا — الآخر . الأنا هى الذات فى إدراكها المأساوى لحتمية الموت وحضوره الأبدى ، والآخر يتخذ صوراً ثلاثاً . ومجموعة العلاقات بين الأنا والآخر تستنفد العلاقات الممكنة كلها وتمنح القصيدة طابعاً شمولياً يغنى شمولية التجربة ، فالآخر هو :

١ — الآخرون : الجنس البشرى ، والأنا جزء منه .

٢ — الآخرون : العائلة المباشرة ، والأنا جزء منها .

٣ — النقيض المجسد لرؤيا مغايرة ، ويتجلى فى صورة العاذلة .

فالأنا جزء من الوجود الإنسانى فى موقفه الضدى العميق من الوجود : الحركة المسرعة باتجاه غياهب الموت ، والانسحار ، رغم ذلك ، بالممارسات الجسدية اليومية للحفاظ على الحياة بأدنى أشكالها : الشكل البيولوجى ، والأنا تتميز بارتفاعها فوق هذا المستوى البيولوجى إلى مستوى القيم والتحلى بمكارم الأخـلاق باعتبارها إمكانية للخلاص ، لكن كون الأنا جزءاً من العلاقة رقم (٢) يضعها فى سياق محاصر حصاراً مطلقاً بمصير الإنسان . فالآخرون فى العلاقة رقم (٢) ارتفعوا هم أيضاً عن المستوى البيولوجى وامتلكوا القيم ومكارم الأخلاق قبل الأنا . ومن هنا دلالة التركيب « الحارث الملك بن عمرو » ، لأن صفته الأساسية النابعة من الاسم « الحارث » ترتبط بالخصب والعطاء والتجدد المتضمنة فى فعل الحراثة والزراعة ، وصفته الثانية « الملك » التى فصلت اسمه إلى نصفين ، ترتبط بالسيطرة ومكارم الأخلاق والعزة وتحقيق الذات والمجد ، وصفته الثالثة أيضاً تكتسب الاسم « الحجر حجر ذى القباب » دلالة أعمق من مجرد كونه أبا الشاعر . فارتباط الاسم بالصلابة والمنعة على الموت « حجر » ارتباط واضح ،

ثم أن الصفة الأساسية لحجر هى أنه « ذو قباب » ، واختيار القباب خلق لعالم من التجذر والثبات والقوة ، عالم من الكرم والعطاء والوفرة ، وعالم من الصراع لتأكيد الديمومة . لكنه هو أيضاً يتهاوى ويسقط فريسة للموت .

وحين تعود القصيدة إلى ذكر الآخر من النمط (٢) فإنها توسع شموليته بأن تذكر « أبى حجر وجـــدى » ، وهما ذاتان محددتان ارتباطهما بالشاعر واضح عن طريق الدم والنسب ، ثم تضيف إليهما ، بصيغة النـــكرة « قتيلا بالكلاب » ، ورغم الشروح اللغوية فإن دلالة « قتيـــلا »لا تنبع من إشارتها إلى ذات محددة ، بل من شموليتها المتضمنة فى صيغة التنكير . أى أن الشـــاعر هنا يمنح الآخر طبيعة شمولية عن طريق تقديم نموذجية : الذات المحددة الخاصة — الذات المطلقة — الإنسان (أى قتيل) .

أما فى العلاقة (٣) فإن الآخر يمثل نقيض الذات ، مستوى القيم الجماعية التى تنكر على الذات الفردية إيمانها بهذه الرؤيا القائمة للموت والحياة ، ويمثل الآخر هنا منطق العقلنة والوجود الجماعى ، إلا أن الشاعر يرفض المنطق الجماعى ليؤكد الرؤيا الفردية عن طريق التجربة الشخصية والمصير الجماعى أى أنه يرفض المنطق الجماعى بلغته الخاصة ، باستقراء مصير الجماعة ، مصير التنظيم المجتمعى ومن حققوا المكارم وتبوءوا الملك ، وقادوا الجماعة .

٥ — ١

وتتحرك القصيدة فى سياق ثنائية ضدية أخرى هى الحركة / الثبات . كل حركة فى القصيدة هى حركة باتجاه تأكيد الثبات ، ثبات الإنسان فى سياق الموت وعجزه عن اختراقه . الحركة الأولى « مسرعين » هى حركة باتجاه الموت . والحركة المتضمنة فى الأفعال « يسلب / يلحق » هى أيضاً حركة باتجاه الفناء والموت ، ولعل أبرز الحركات التى تؤكد حتمية الموت هى الحركة الأكثر حدة (ألم أنض / أركب) ، وتكتسب هذه الحركة دلالاتها من علاقاتها بالحركة موضوعين لأمر غيب « ، ذلك أن صورة الشاعر وقد أنضى المطى » بكل خرق (الترابط بين الخرق والتمزيق والتدمير) « أمق الطول » تأكيد للبعد المنهك لهذه الحركة . كأن الإنسان يسير فى نفق للموت .

ثم تأتى « لماع السراب » التى تنضح بإشعاعات عجيبة فى قدرتها على إضاءة القصيدة . فهى ، من جهة ، تخلق عنصر الضوء / الارتواء ، لكنها تؤكد عبثية هذا العنصر وأنه حين ينجلى على حقيقته يتجلى فى صورة العبث المطلق والخديعة ، إذ أن الإنسان ينشد إلى لمعان السراب مؤهلا الوصول إلى الماء ، ثم يكتشف سرابيته تماماً كما يكتشف الشاعر ، بعد رحلاته الطويلة وتجاربه الكثيرة ، أن محاولة إعطاء الحياة معنى وتجاوز الموت محاولة سرابية . كذلك ترتبط « لماع السراب » ، لقدرتها على سحر الإنسان ، بالحركة الأولى فى القصيدة « ونسحر بالطعام وبالشراب » وتنبع من هذا الترابط إضاءة متبادلة : إذ أن الطعام والشراب يصبحان هما أيضاً سرابين . فى صورة « الركب فى اللهام المجر » تنشأ أيضاً هذه العلاقات الداخلية ، ترتبط اللهام (الالتهام) بالطعام فى البيت الأول ، وترتبط « لأنال مآكل » بـ « نسحر بالطعام » ، وترتبط « القحم الرغاب » بصورة الذئاب المجلحة . هكذا تصبح الجملة « ألم أنض / أركب » تجسداً جزئياً فى الأنا للحقيقة الشمولية التى قررها البيتان الأول والثانى عن الوجود الإنسانى وبالطريقة نفسها تصبح حركة الطواف سهماً يتجه إلى الخيبة والإدراك المأساوى لعبثية الوجود الإنسانى فتكون ترامياً على الظفر بالعودة فى حركة معاكسة تلغيها . وتصبح الحركة المتضمنة فى الفعل « لاقى » الحركة المطلقة فى تجسيدها للمصير المأساوى لمسار الوجود الإنسانى كله .

أما طرف الثنائية (الثبات) فهو الوجود فى وضع ارتباط لا تنفك عراه بالموت . وأجلى صوره هى الصورة النطفية « إلى عرق الثرى وشجت عروق » ، وفى نسبة الفعل « وشج » إلى العروق ، دون صيغة المجهول ، ذروة لهذا التلاحم المطلق بين الإنسان والتراب ، الإنسان والموت .

تعود صورة الثبات هذه للبروز فى « ذى القباب » و « الصم الهضاب » وتكتسب صلابة نهائية أبدية .

٥ — ٢

تتجسد ثنائية الحركة / الثبات فى توزيع صيغة الأفعال والصفات فى القصيدة ، الذى يتخذ الشكل التالى :

حقـــل الأفعـــال :

نسحر	صارت	ستكفينى
يسلبنى — يسلبنى	وشجت	سأنشب
يلحقنى	ألم أنهض — ألم أركب	
(حتى أنال)	طوفت	
(أ) أرجى } ولا أنسى	رضيت	
أعلم	لم تفعل	

ويلاحظ هنا أن الأفعال كلها (والفعل فى أساسه حركة فى الزمن) ترتبط بسياق الإدراك العميق لحتمية الموت وسيطرته المطلقة على حياة الإنسان . كما يلاحظ أن الأفعال تنبع من : ١ — اللحظة الحاضرة ، ٢ — الزمن الماضى ، وأن المستقبل غائب غياباً باهراً ولا يحضر إلا فى فعلين الأول منهما يؤكد صدق الرؤيا القائمة ، والثانى يؤكد حتمية الوقوع فريسة الموت .

قبل أن أنهى مناقشة الأفعال ، تنبغى الإشارة إلى خصيصة لها مهمة ، هى أن الأفعال المنسوبة إلى الإنسان فى علاقته بالموت أفعال لازمة (الفعل المتضمن فى موضعين ، وشجت / سأنشب / لاقى) ، وأن الأفعال المنسوبة إلى الموت متعدية (يسلبنى / يسلبنى / يلحقنى) باستثناء لم تغفل . وهكذا تشكل الأفعال سياقاً مغلقاً يتجه الإنسان فيه إلى الموت ويتجه الموت فيه إلى الإنسان ، وتؤكد هذه الصورة العجيبة حتمية الموت إذ لا مفر من لحظة لقاء بين حركتين تتجه كل منهما نحو الأخرى .

ويمكن أن نرى فى صيغة الأفعال ذاتها ونسبتها إلى فاعل معين تجسيداً للرؤيا الأساسية للقصيدة . فالأفعال تتوزع فى ثلاث مجموعات :

١ — الأولى تصور وجود الإنسان ، وهو وجود موشوج بالتراب .

٢ — الثانية تصور حركة الإنسان ← وحركته تنتهى بالموت .

٣ — الثالثة تصور حركة الموت ← وهى تتجه إلى سلب الإنسان وتحويله إلى تراب .

وأما الصفات فإن دلالاتها ، رغم تعددها ، ترتبط بثبات الإنسان فى سياق الموت أو باتجاهه إليه (موضعين ← قتيل) .

كما تجسد بنية الألفاظ ذات الدلالات الزمنية الاتجاه نفسه نحو الموت .. سوف / وشيكا/عما قليل / السين : وهى حركة متتابعة تتطور من الأبطأ إلى الأسرع ، ومن الأبعد زمنياً إلى الأقرب زمنياً (تبدأ بسوف وتنتهى بالسين ، وبينهما « وشيكا » ثم « عما قليل ») قبل أن تعود القصيدة إلى اللحظة الحاضرة التى تكمل دائرتها ، وهى « ولا أنسى » و تتم التسلسل الطبيعى « سأنشب » بصورة « قتيل » فعلية .

وهكذا تبدأ القصيدة بحركة متجهة بسرعة إلى أمر غريب وتنتهى ، بدلا من الغيب المجهول ، بفعل قتل صريح : « ولا أنسى قتيلا « بالكلاب » ، وهى بذلك تتحرك بين طرفى ثنائية ضدية أساسية تمنحها دلالاتها النهائية هى : المجهول / المعلوم / الحركة / الثبات / اللاإدراك / الإدراك الجماعى (أرانا) / الفردى ذو الدلالة الجماعة (قتيلا = نكرة مقصودة) .

— ٦

تستحق ظاهرة الثنائيات دراسة خاصة تكتنه أبعادها الكلية فى ضوء ما أكدته الفصول السابقة ، ذلك أن الثنائيات والثنائيات الضدية تطغى على النمط (ب م ش) طغيانا عميق الدلالة ، لأن (ب م ش) تنمو وتتحرك فى سياق رؤيا ضدية للزمن والموت : الزمن الخالق / الزمن المفنى .

وصحة الفرضية المطورة فى وصف (ب م ش) تفترض أن تكون (MR 2) ، بوصفها بنية وحيدة الشريحة ، تجسد تياراً وحيد البعد ، أقل تمحوراً حول الثنائيات الضدية من (ب م ش) .

وتشكل دراسة (MR 2) فى الواقع امتحانا عمليا لصحة الفرضية المطروحة

تجلو بنية الحركة الأولى فى القصيدة (١ — ٦) صدورها عن رؤيا وثوقية نهائية بحتمية الموت وقدرته الكاسحة على التدمير ، وينتفى نبض الحياة فى هــذه الرؤيا الجذرية ، ولذلك يتوقع أن تقل الثنائيات الضدية فى بنيتها الداخلية ، ويكشف تحليل الحركة تحقق هذا التوقع : فليس هناك من ثنائية ضدية واحدة على صعيد

الموت / الحياة فى الحركة كلها ، فالموت هو القوة الطاغية الوحيدة ، وحيث تبرز ثنائية ضدية فإنها لا ترتبط بمضمون الرؤيا الجوهرية للموت ، بل بمعاينة الشاعر للموقف الإنسانى فى مواجهة الحقيقة الكلية : حقيقة الموت ، هكذا تتشكل ثنائيات حول محور الإنسان فان — لكنه مع ذلك يتشبث بالحياة كأنه يتعامى عن الحقيقة ، وإنه لعميق الدلالة أن الثنائيات التى تتشكل على المستوى اللغوى للقصيدة لها خصيصة بارزة هى أن فاعلية طرفيها فى بنية القصيدة ليست فاعلية تضــاد بل فاعلية تكاملية ، كما هو جلى فى الثنائيات :

١ — الطعام / الشراب .
٢ — همة / الكتســاب .
٣ — التجارب / الأنتســاب .
٤ — نفس / جــرم .

وهناك ثنائية وحيدة علاقة طرفيها علاقة ضدية ، هى الثنائية عصافير / ذبان ، دود / ذئاب ، وهى ترد فى سياقه معاينة الوجود الإنسانى ، لا فى سياق الرؤيا الفردية للموت وطبيعته وعلاقته بالحيــاة .

تؤكد الحركة الثانية ما تجلى فى الحركة الأولى من ملامح ، بل إن دلالتها لأعمق لأنها ، على المستوى السطحى ، تجسد لحظة البطولة التى تمثل الحركة النقيضة فى القصيدة لكنها ، على المستوى العميق ، تأتى لتؤكد رؤيا القصيدة : حتمية الموت وعبثية السعى الإنسانى ، فهى لحظة بطولة مجهضة فارغة من دلالات البطولة (قارن بلحظة البطولة فى معلقة عنترة مثلا حيث تجسد لحظة البطولة فعلا الحركة المضادة التى تحاول تجاوز الزمن والموت) .

تبدأ الحركة الثانية بثنائية أساسية تنشأ بين أركب وأنال على صعيد التصور (الركوب حركة باتجاه نقطة التحقيق والنوال) وحين تتشكل ثنائيات (أمق الطول / لماع السراب) فإنها تكون مزدوجات لا ثنائيات حقيقية ، وفاعليتها تكاملية . وتتشكل الثنائية الضدية الوحيدة ، فى نهاية الحركة الثانية (طوّفت / إياب) على صعيد تصورى لتؤكد عبثية السعى الإنسانى والإستسلام المطلق للرؤيا الأساسية للقصيدة ، وفى هذا البيت (٩) ، وهو الذروة الفعلية لشريحة التجارب

في القصيدة ، تجمع لخيوط بدأت مع بدء الحركة ، وتنشأ فيه ثنائية ضدية عميقة تؤكد الرؤيا الأساسية وتتألف من الأفعال التي تجسد حركة السعي (أنض / أركب / طوّفت) ، ومن الفعل الذي يجسد التراجع الكلي (رضيت بالإياب) .

تأتي الحركة الثالثة (حركة الانتساب ومصير الآخرين (مبلورة ثنائية ضدية أساسية هي : الجهد الإنساني الذي يحاول تأكيد الحياة / الموت الذي يؤكد العبثية . وهي تأتي لتعمق الإدراك الجوهري في القصيدة لحتمية الموت ثم لتكثيف الرؤيا الفردية والمصير الفردي . وتنتهي الحركة بإحساس كاسح لا بحتمية الموت بل بقربه وحضوره الدائم ودنو لحظة الفناء كما في فني الآخرون . وثمة ثنائية لفظية وحيدة (ظفر / ناب) من الشيق والطبيعي أن فاعلية طرفيها فاعلية تكاملية ، (كلا الظفر والناب تجسيد للموت) ، كما أن ثمة ثنائية ضدية وحيدة ، تؤكد بدورها حتمية الموت وشموليته ، تنشأ بين المحدد / اللامحدد ، أو الخاص / العام ، أو المعرفة / النكرة (أبي وجدي / قتيلا) ؛ وبهذه الثنائية تجوهر القصيدة رؤياها الأساسية ، وهي أن الموت حتمي وشامل يكتسح كل شيء : الجماعي والذات الفردية ، المحدد واللامحدد ، المعروف والمجهول .

— ٧

على صعيد التركيب الهيكلي للقصيدة ، تتأكد رؤياها العميقة عن طريق علاقة الحركة الأولى منها بالحركة الأخيرة . ذلك أن الحركة الأخيرة تغلق دائرة فتحتها الأولى وتحاصر الموجود الإنساني كله ضمن هـذه الدائرة ، كما تحاصر القصيدة نفسها ضمنها .

الحـركة الأولى هي :

أرانا ← موضعين ← لأمر ← غيب .

وهي تمثل لحظة الإدراك الفردي (الرؤية) للوجود الجماعي (بما فيه الشاعر) وهو يتجه مسرعاً نحو غيب مجهول .

والحركة الأخيرة تأتي شبكة من العلاقات التي تمرئي الحركة الأولى وتطورها وتنميها باتجاه قرار نهائي لا إلتباس فيه ، بالطريقة التالية :

ولا أنسى : — الرؤية الأساسية تتأكد هكذا ، إذ أن الفعل يعمق إدراكها وينفي أي إمكانية للنسيان .

قتيــلا :— تظهر إتجاه الحركة المسرعة في (موضعين) ، وقد تبلورت وتحققت في القتل — الموت .

بالكلاب :— تحــدد سياقاً مكانياً واضحاً يجلو الغيب الأول ويكشف — حقيقته ويظهر أنه سياق محدد معروف لا غيب فيه ، هو سياق الموت (الكلاب إسم موضع محدد قتل فيه أشخاص يشير إليهم الشاعر بالتحديد) .

— ٨

البنية الدلالية : التشابك الدلالي .

سأناقش الآن البنية الدلالية من حيث تشابك عناصرها والعلاقات الداخلية التي تنشأ فيها بتقصي عدد من العلاقات وتطورها وتكرارها وتعديلها وإختفائها في بنية القصيدة .

يتسم التشابك الدلالي في القصيدة بالتنامي المستمر نحو ذرى تلتقي جميعها في ذروة واحدة هي لحظة إدراك حضور الموت وقربه ، ويتم هذا التشابك على صعيد ظواهر متعددة أشير إلى بعضها فيما سبق إشارات محلية وستنظم الآن في نسق يوضح أبعادها بطريقة أكثر دلالة .

على صعيد الذات الإنسانية تتحرك القصيدة من صيغة جماعية تضم الأنا والآخر وتجسد مصيرهما (أرانا / نسحر / نحن عصافير وذبان ودود) وخـلال حركة القصيدة يبدأ تمييز الضمير الجماعي ، إذ تنفصل الأنا عن النحن إبتداء من البيت الثالث ، وتقتصر الأبيات (٣ — ٩) على دور الأنا وتجربتها الفردية ، وفي البيت العاشر تعود الصيغة الجماعية ، منفصلة عن الأنا ، ويخصص لها البيت كله ، في البيت الحادي عشر تلتقي الأنا بالصيغة الجماعية (هم) من جديد في صيغة تتساءل : كيف أرجي أن أنقـذ أنا ما دامت الـ (هم) لم تنقذ ؟ في البيتين الأخيرين تلتقي الأنا بالـ (هم (وتتناوبان البيت (١٢) يخصص للأنا والبيت (١٣) يخصص للـ (هم) . ويؤكد مصير الأنا عبر مصير الصيغة الجماعية ويتوحد المصيران : كلاهما فان .

هكذا تعود القصيدة لتؤكد رؤياها الأساسية : وهى شمولية تجربة الموت واتحاد مصير الأنا بمصير الجماعة (الذى بدأت به فى « أرانا » . أى أن حـــركة الذات الإنسانية تتشكل كما يلى :

لحـــظة التوحـــد :

أنا — نحن ١ — ٢

لحظة الأنا ٣ — ٩

نحن — هم ١٠

أنا / هم ١١

أنا ١٢

هم / أنا — نحن ١٣

وعلى صعيد تصور الوجود الإنسانى ودور الإنسان فى الحياة تطغى صورة العصافير والذبان والدود والذئاب المجلحة. يتنامى هذا التصور ليقدم أولا الـــذات الفردية وهى تندفع فى جرأة الذئاب ، وتطغى فى البيتين (١ ، ٢) صورة الطعام والشراب ، وتتنامى هذه الصورة فى بيتى التجربة الفردية (ألم أنض) لأن ماقيل عن السحر يتجسد فى السراب اللماع الذى يشد الذات إليه ، وما قيل عن الطعام والشراب يتجسد فى صورة الركب فى اللهام (الجيش الذى يلتهم كل شئ) وفى صورة محاولة نوال مآكل القحم الرغاب . كما تتنامى صورة العصافير فى صورة « سأنشب فى شبا ظفر وناب » ، إذ يصبح مصير العصفور الصغير السقوط بين مخالب الصقور الجارحة المفترسة (كلاهما طير). وتتنامى صورة الذئاب إلى صورة الحيوان ذى الأنياب الذى يفترس الإنسان (كلاهما حيوان ذو أنياب حادة) .

وعلى صعيد القيم الاخلاقية يؤكد الشاعر أن سلاحه فى سعيه كان مكارم الأخلاق . وتتنامى هذه الفكرة لتبرز فى صورة « الحارث الملك بن عمرو والحجر

حجر ذى القباب » لأنهما تجسيد أسمى لمكارم الأخلاق التى وينشدها الشاعر ويتسلح بها :

فى البيتين (٥ — ٦) تتنامى عملية سلب الموت لحياة الإنسان تناميا واضحا، فهى تبدأ بتأكيد ارتباط الإنسان بالتراب ثم تستخدم الفعل المضارع الدال على اللحظة الحاضرة (هذا الموت يسلبنى شبابى الآن وفى هذه اللحظة) ، وبعد سلب الشباب تستلب النفس وتخمد الحيوية ثم يسلب الموت الإنسان جسده . وتكتمل عملية السلب فيلحق الموت الإنسان بالتراب ويعيده إلى الثرى الذى وشجت عـــروقه إليـــه .

وكذلك يتنامى المفهوم « صارت اليه همتى وبه اكتسابى » إلى صورة تنبض بالهمة والإكتساب فى البيتين (٧ ، ٨) حيث تبلغ بالشاعر همته أن ينضى المطى فى مفازات صعبة إكتساباً لمآكل القحم الرغاب ، لكن تنامى صورة الآكل يبلغ ذروته فى البيت (١٢) حيث يسقط الشاعر فريسة للحيوانات الجارحة التى تلتهمه ، وعلى صعيد آخر عميق الدلالة ، هو صعيد الحركة — فى — الزمن تتنامى الألفاظ ذات الدلالات الزمنية من الحركة « موضعين » إلى تصور علاقة الموت بالإنسان فى الفعل « يسلبنى شبابى الآن » ثم « سوف » يسلبنى ثم « وشيكاً » ثم تكتمل تقريباً بالعبارة المدهشة « عما قليل » ، واختيار قليل بدلا من قريب غنى بالدلالات ، إذ أن « قليل » توحد البعد المكانى (أنا على مسافة قريبة من الموت) بالبعد الزمانى كأن الزمن يقل ويقل ويصبح مدى الحياة محدوداً زمنياً ومكانياً أمام الإنسان ، وبتأكد فكرة القلة هذه تصل الحركة ذروتها فيبرز الفعل أنشب مقترناً بالسين ، وهى ذات مدى زمنى أضيق من سوف التى كانت قد بدأت بها حركة إقتناص الموت للإنسان .

أخيراً يتجلى التنامى الداخلى فى النص على صعيد تأكيد شمولية المصـــير الإنسانى فى بعد محدد من أبعاده هو الوصول إلى ذروة من القوة والإنجاز الباهر الذى يبدو قادراً على منح الديمومة لكنه ينهار أيضاً فى وجه الموت ، ويتمحور هذا البعد حول الذات الفردية وسعيها وإنجازها ، من جهة ، وحول أسلافها المباشرين وإنجازهم من جهة أخرى . وكما قلت قبل قليل ، تشع الصيغ التى

يحدد بها الشاعر أباه وجده بهذه الشمولية : فهو لا يذكر إسميهما فقط الحارث بن عمرو وحجر ، بل يصف الأول بأنه «الملك » والثانى بأنه « الخير .. ذو القباب » ولهذه الإختيارات دلالتها الغنية ، خصوصاً حين نرى الذاتين مذكورتين فى البيت الأخير بصيغتين أخريين : أبى وجدى ، أى أن الشاعر يحدد كل ذات بصفتين مختلفتين ، ولا بد أن يكون لهذا التمييز دوره فى نمو رؤيا القصيدة .

يكتسب الحارث وحجر طبيعة تتجاوز الفردى الخاص إلى الإنسانى العام فى أول ظهورهما لأن السياق هو سياق تطوير الرؤيا فى بعدها الإنسانى العام : فالحارث يشتق من الحرث ، والحراثة رمز للجهد الإنسانى لإخضاع الطبيعة وتجاوز خضوع الإنسان لفاعلية الزمن المدمرة بتحويل الأرض إلى مصدر للغذاء يعطى القوت خارج الدورة الموسمية ، وفى شق إسم الحارث بالصفة الملك تكتسب هذه الصفة أهمية جذرية ، إذ أن كونه ملكاً خلق لنمط وصل ذروة الإنجاز والتحقق فهو يملك فعلا فى مقابل الشاعر الذى يركب فى اللهام المجر من أجل أن يملك . فالحارث الملك والشاعر إذن ثنائية تستغرق الزمن على أكثر من صعيد : البداية والنهاية (ملك / مغامر ساع إلى الملك (ومرور الزمن (جد / حفيد) . وبين طرفى الثنائية يبرز الأب وهو وسيط على صعيدين : النسل (جد ـــ أب ـــ حفيد) والقيم (الجد مؤسس مالك حارث ـــ الأب خير يفيض ويعطى ويبنى / الحفيد مغامر يطلب ويسعى لينال ويحقق ويعطى) ، وتتجذر السلسلة كلها فى الزمن غائرة فى أصول عميقة عن طريق النسب : فالشاعر ابن للأب ، والأب ابن للجد والجد الحارث نفسه يوصف عن طريق النسب فهو ابن عمرو . والأب وصف ببعدين « الخير والقباب » : القيم والإنجاز المادى ، أى البناء لمعالم فيزيائية حسية فى الأرض تمثل تجسيداً لفعل الإنسان فى صراعه مع الزمن لكى يخلف ما هو راسخ يتجاوز الزمن والعفاء .

أما فى ذكرهما الأخير ، فإن الحارث وحجر هما « أبى وجدى » ، بهذه الصيغة الفردية المطلقة فهما يحددان بالقياس النسبى إلى الشاعر ، لأن السياق هو سياق بلورة لرؤيا المصير الفردى الفاجع .

تؤسس القصيدة ثلاثة نماذج إنسانية تكتنه من خلالها علاقة الإنسان بالزمن والموت ، الملك الحارث / المعطى المنجز البانى / المغامر الساعى وراء الإنجاز . وتخفق هذه النماذج جميعاً فى تجنب المصير ونفى حتمية الموت . وبإخفاقها تؤكد القصيدة صدق رؤياها اليقينية وشموليتها . وحين تأتى فى البيت الأخير لتذكر نموذجاً آخر أبعد فى درجة النسب ، هو نموذج المقاتل ، القتيل بالكلاب ، فإن الشمولية واليقينية تصبحان مطلقتين إطلاقاً تاماً (يلاحظ هنا أيضاً تشكل السلسلة بتدرج طبيعى : أبى حجر و ← جدى ← قتيلا بالكلاب = الأقرب فالأبعد ، فالأكثر بعداً . معرفة مضافة مع إسم ← معرفة مضافة ← نكرة تشير إلى ذات معروفة) .

وهكذا تشكل بنية القصيدة شبكة إشعاعية من العلاقات المعقدة المتناهية تنامياً عضوياً ، والتى تصل ذروة إكتمالها بعد مرورها بنقاط مركزية وتجليها فى صور ذات دلالات جوهرية ، وجلى أن بنية القصيدة بهذه الطريقة تشكل طرف ثنائية ضدية طرفها الآخر الرؤيا الأساسية التى تنميها وهى حتمية الموت واقترابه وإتجاه الإنسان نحو الفناء : القصيدة تبقى / الإنسان يفنى : بنية القصيدة تتنامى / الإنسان يتهاوى ، وهكذا تصبح اللغة ، العمل الفنى ، لحظة الخلق المتجسدة شعراً ، هى الوسيلة الوحيدة لتجاوز الفناء والموت ، بدلا من كلا العنصرين اللذين ذكرهما الشاعر أولا : أى التجارب والانتساب ، وهذه رؤيا أساسية فى الشعر الجاهلى تؤكدها قصائد كثيرة ، كما حاولت أن أظهر فى تحليلى البنيوى المتقصى لقصيدة أخرى لامرىء القيس نفسه هى المعلقة .

٩ ـــ

البنيـــة الإيقـــاعية :

ينبع تحليل البنية الإيقاعية المقدم هنا من نظريتين أساسيتين فى التحليل البنيوى همــــا :

١ ـــ نظرية الاختيـــار .

٢ ـــ نظرية التوزيع .

وما تعنيه نظرية الاختيار هو أن القصيدة تختار إمكانية محددة من بين عدد من الإمكانات النظرية لتحققها وتبلورها . القصيدة (MR 2) مثلا تقوم على البحر المعروف بالوافر ، وللوافر تركيب نظرى هو :

علن فعلن	علن فعلن	علن فا
(١)	(٢)	(٣)

ويمكن للحيز (١) و (٢) أن يملأا بوحدة إيقاعية أخرى هى (علن فافا / علن فافا) . هذه هى الإمكانات النظرية . إلا أن القصيدة تختار من هذه الإمكانات وحدة معينة دون أخرى لتستخدمها فى حيز معين . ويفرض مبدأ الاختيار أن نطرح السؤال التالى : لماذا تختار القصيدة الوحدة (A) من سلسلة الإمكانات (A) (B) (C) .

أما مبدأ التوزيع ، فإنه يفرض السؤال التالى : أن تتوزع الوحدات المختارة فعلا ! فى أى مواضع من البيت أو الشريحة أو القصيدة ، (تبعاً لطبيعة وحدة التحليل الشعرية التى نختارها للدراسة) .

وكلا المبدأين (الإختيار والتوزيع) جذرى الأهمية فى علم اللغويات ، كما طوره دى سوسير وياكو بسن ، وفى المنهج البنيوى . والمبدآن يقتضيان دراسة البنية الإيقاعية ومحاولة اكتناه العلاقات التى تنشأ بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية للقصيدة والرؤيا الأساسية التى تبلورها . يمكن وصف البنية الإيقاعية القصيدة باستخدام الرقم (١) لتمثيل التفعيلة (علن فافا) والرقم (٢) لتمثيل التفعيلة (علن فت علن) واستخدام الرقم (٣) لتمثيل التفعيلة (علن فا) . ولأن (علن فا) عنصر ثابت لا يتغير يمكن تنظيم الجدول التالى دون تكرار (٣) فى كل موضع ترد فيه :

١ — ٢١	٣ .	٢٢	٣
١١		٢٢	
١٢		٢١	
٢١		٢١	

X	L
٢١	٢١
٢١	١٢
٢١	١١
١١	٢٢
١١	٢٢
٢١	١١
١١	١١
١٢	١٢
١١	١١

يجلو هذا الجدول الإختيارات التى قامت بها القصيدة . كما يجلو توزيع الوحدات الإيقاعية فيها ، لكن دراسة التوزيع على درجة كبيرة من الصعوبة وتعتمد نتائجها على الإختيارات التى يقوم بها المحلل وعلى تمييز الوحدات التى يتم ضمنها التوزيع . يمكن مثلا أن نتصور إنقساماً شاقولياً فى القصيدة وندرس توزيع الوحدات المختارة فى كل من جزءى القصيدة (X و L) ويكشف هذا التصور أن جميع الأبيات تبدأ بالتفعلية (علن فافا) باستثناءالبيتين (٢ ، ١٢) . وأن بعض الأبيات تنتقل مباشرة إلى التفعيلة (علن فعلن) ، وبعضها يستمر فى إستخدام (علن فافا) . الأبيات من النمط الأول هى : (١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ١٠) ، والأبيات من النمط الثانى هى : (٢ ، ٣ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣) . فى الجزء (L) حركات مماثلة تنتج الصورة التالية : الأبيات من النمط الأول (تبدأ بـ (١) وتنتقل إلى (٢) هى (٣ ، ٤ ، ٥) ومن النمط الثانى هى (٧ ، ١٠ ، ١١ ، ١٣) . وهناك أبيات من نمط ثالث تبدأ بـ (٢) وتستمر فيها هى : (١ ، ٢ ، ٨ ، ٩) .

أما الأبيات التى تبدأ بـ (٢) فى الجزء (X) فإنها تنتقل إلى (١) مباشرة

* راجع من أجل طريقة التحليل والرموز المستخدمة ، كتابى « فى البنية الايقاعية للشعر العربى » .

(٣ ، ١٢) وأما فى الجزء (L) فإن ما يبدأ بـــ (٢) يغلب أن يستمر فيها كما قيل (١ ، ٢ ، ٨ ، ٩) ، عدا الأبيات (٦ ، ١٢) التى تبدأ بـــ (٢) وتنتقل إلى (١) ، ويلاحظ فى هذا التوزيع أن هناك بيتين فقط يستخدمان (١) عبر البيت كله ، هما : (١١ ، ١٣) أما (٢) فليس هناك من بيت واحد يستخدمها عبر النص كله ، ويلاحظ أيضاً أن هناك عدداً محدداً من الأبيات التى تستخدم (٢و١) ولها الصورة نفسها فى شطريها هى : (٤ = ٢١ ، ٢١ ٢١) و البيت : (١٢ = ١٢ ١٢) .

وهكذا تتجلى خصيصة مهمة للقصيدة ، هى أن معظم أبياتها تتاوس بين (١) و (٢) وتنتقل عبرها بصورة متوترة . إلا أن القصيدة تصل قرارها النهائى مستسلمة لصورة واحدة خالية من التوتر هى : (١١ ١١) بل إن وحدة الصورة تطغى على القسم النهائى من القصيدة كله ، حيث رد بيتان لهما الصورة (١١ ١١) ، وبيت بينهما له الصورة (١٢ ١٢) ، ومن الشيق أن القصيدة كانت قد بدأت بتوتر حاد بين (١) و (٢) كما يتضح فى الجـــدول التالى الذى يمثل الأبيات الثلاثة الأولى :

٢١	٢٢
١١	٢٢
١٢	٢١

وأن أول بيت تتوحد صورته فى شطريه هو البيت الرابع ، ولهذه الحقيقة دلالة حاسمة ، إذ أن هذا البيت هو البيت الأول الذى تجسد فيه القصيدة لباب الرؤيا الفردية للمصير الفردى ، حيث يبدو الشاعر فى إنسجام مطلق مع ذاته ، ومع إدراكه العميق لمصيره :

إلى عزف الـــثرى وشجت عروقى — وهذا الموت يسلبنى شبابى

ويلاحظ هنا أن (علن فافا) ترد فى الحيزات الدلالية التى تشير إلى وضع ثبات مطلق أو إلى الموت (إلى عرق) و (هذا الموت) .

أما (علن فاعلن) فإنها ترد فى الحيزات التى تصور حركة باتجاه الموت أو حركة للموت (الثرى وشجت) و (يسلبنى) .

الطريقة الثانية الممكنة فى دراسة التوزيع الإيقاعى ، هى إختيار وحدات التوزيع بشكل تكون فيه متطابقة مع شرائح البنية الدلالية ، أى على صعيد أفقى – شاقولى فى الوقت نفسه ، يجمع بين البيت والبيت أو مجموعة الأبيات ، وتسمح هذه الطريقة بإدراك عدد من الخصائص الأساسية للبنية الإيقاعية ، أبرزها :

١ – أن هناك شرائح إيقاعية محددة لها الصورة نفسها أولها الشريحة المؤلفة من الأبيات (٤ ، ٥ ، ٦) والتى يحدث فيها تغير واحد من (١) إلى (٢) فى بدء الشطر الثانى من البيت السادس ، ولهذه البنية دلالة عميقة ، لأن الأبيات : (٤ ، ٥ ، ٦) تؤكد الرؤيا الجوهرية للمصير الفردى فى وجه الآخر ولومه على تبنى الشاعر لهذه الرؤيا . وحيث يحدث تغيير من (١) إلى (٢) فإنه يحدث فى موضع جوهرى فى دلالته ، يصل إلى ذروة ردة فعل الشاعر على لوم الآخر بتأكيد حصيلة الوضع الإنسانى فى ارتباطه بالثرى وسيطرة الموت عليه .

ويتمثل هذا التأكيد فى وصول أفعال السلب إلى صورة نهائية إذ يلحق الموت الشاعر بالتراب . .وينعكس هذا فى تغير (١) وهى الصورة المستسلمة الهادئة للإيقاع إلى (٢) فى الفعل (فيلحق) تأكيداً للتحول النهائى والقوة المطلقة للموت.

٢ – الشريحة الثانية التى تمتلك الصورة الإيقاعية نفسها هى شريحة البيتين (٨ ، ٩) ، ولذلك أيضاً دلالته العميقة ، إذأن هذين البيتين هما المجسدان الفعليان لثنائية الحركة العنيفة الفردية باتجاه البحث عن الأمجاد ثم حركة التراجع المطلق فى لحظة الإدراك النهائى لعبثية البحث ، وفى توحد صورة البيت ما يؤكد أن البيت الأول (الحركة من أجل النوال) سينتهى بصورة حتمية إلى صورة البيت الثانى . وهكذا بالفعل تنتهى حركة البحث بحركة التراجع . ويلاحظ فى هذا التوزيع أن البيت السابع له صورة مغايرة لصورة البيت الثامن ، مع أنهما على صعيد البنية الدلالية مترابطان ترابطاً واضحاً . لكن الفروق فى البنية الإيقاعية تجسد فروقاً حقيقية فى البنية الدلالية ، ذلك أن البيت السابع وصورته (٢١ ، ١١) يتحرك فى سياق الضعف (أنض المطى) والثبات (أمق الطول) والسحر الخادع (لماع السراب)

ويقترح صورة للشاعر وهو مسحور مشدود بقوة خارجية خادعة . أما البيت الثامن فإنه يقدم الحركة الفردية العنيفة حيث تطغى القوة الفردية وتتبلور الأهداف التى تصوغها الذات الفردية لنفسها ، ولذلك تأتى صورته أكثر حركية (١١ ٢٢) .

٣ – الشريحة الثالثة التى تبرز فيها ارتباطات عن طريق توحد الهوية هى شريحة الأبيات الأربعة الأخيرة حيث تطغى (١١) . وفى هذه الشريحة يبرز إتحاد بنية البيت (١١) بالبيت (١٣) ، ولذلك دلالته العميقة ، إذ أن البيت (١١) يمثل تساؤلا يطرحه الشاعر (مضمونه إخبارى) عن موقفه الممكن بإزاء الدهر ، أى أنه يتألف من علاقة بين الشاعر والدهر يقف الشاعر فيها مواجهاً له متسائلا : هل يمكن أن أرجو ليناً من الدهر الواقف أمامى والدهر لم يغفل عن الصم الهضاب بل دمرهم ؟ أما البيت الأخير فإنه يوصل التساؤل إلى جواب قاطع يتبلور من خلال صورة ذات هى أيضاً تواجه الدهر (أبى جدى فى مواجهة الدهر) ، وقد نتج عن هذه المواجهة أن لاقى الأب والجد مصيرهما : الموت ، وفى الشطر الثانى تتبلور أيضاً صورة الشطر الثانى من البيت (١١) ، إذ تقدم صورة القتيل = الصم الهضاب باعتبارها الصورة النهائية لمواجهة الدهر ، ومن الدال جداً أن الشطرين يرتبطان عن طريق الفعلين : « لم تغفل – لا أنسى » ، وهما ثنائية تتفجر بالمرارة ذلك أن مضمون الفعل الأول (الدهر لا يغفل) هو أن الدهر هو القوة الفاعلة القاتلة ، أما مضمون الفعل الثانى (لا أنسى) فهو أن الذات ، وهى فى صيغة الفاعل ، ليست القوة الفاعلة ، لأن موضوع تذكرها الذى لا تستطيع نسيانه هو القتل الذى ينزله الدهر بالإنسان أى دمار الذات .

٤ – ثمة بيت آخر له الصورة ذاتها فى شطريه (١٢) وهو يتألف من (١٢ ١٢) ، وفى هذا الإتحاد تمييز لمضمون الرؤيا التى يبلورها البيت وتعميق لأهميتها. ذلك أن التوتر ينتهى هنا تماماً وتموت كل التساؤلات ، إذ يتحقق الإدراك النهائى لكون الموت حتمياً قريباً جداً ، ولذلك يقف الشاعر أمام مصيره باستسلام كامل ، وبانسجام مع الذات مؤكداً الرؤيا النهائية دون تساؤلات ، ومن الدال جداً أن هذا البيت هو البيت الوحيد الذى ترد فيه صفة العلم (الفعل أعلم) مجسدة اليقين

النهائى على كل صعيد ، أى أن ما بدأ رؤيا حدسية (أرانا موضعين) تحول عبر تطورات القصيدة وتوتراتها وتساؤلاتها إلى علم يقين لا شك فيه ، وما بدأ رؤيا للوجود الجماعى ، تحول إدراكاً قاسياً للمصير الفردى ، ومابدأ أمر غيب على بعد من الوجود الجماعى أصبح قريباً جداً أمام الذات الفردية مباشرة (عما قليل) سأنشب .

٥ – ثمة بيتان لهما صورة مرآتية ، (١٢–٢١) أى أن الشطر الاخير يمثل حركة معاكسة للشطر الأول ، البيت الأول هو البيت الثالث (١٢–٢١) ، وهذا التعاكس يجسد البنية الدلالية للبيت ، لأن البيت يمثل نقطة للوصول وسعياً باتجاه النقطة (وكل مكارم الأخلاق هدف صارت إليه همتى) ، والبيت الثانى هو البيت السادس ، وبنيته الدلالية أيضاً تتألف من حركتين متعاكستين : الحركة الأولى سلب الموت لنفس الإنسان وجرمه ، والحركة الثانية تحويل لهما إلى عنصر آخر (التراب) ، والحركة الأولى تصور الإنسان منقسماً إلى قسمين : نفس وجرم . أما الثانية فهى تصور الإنسان وحدة متكاملة (ضمير المتكلم) مصيرها واحد = التراب .

٦ – هناك بيت واحد يتعاكس شطراه تعاكساً مطلقاً (بالإضافة إلى بنية (٨ ، ٩) ويتألف من (١١–٢٢) هو البيت الثانى ، وفى ذلك دلالة باهرة . ذلك أن البيت يصور الوجود الإنسانى والمفارقة الضدية الكامنة فيه : الإنسان دود فى التراب ضئيل القيمة والقدرة (عصافير وذبان ودود) ولكنه مع ذلك يندفع فى جرأته إندفاع الذئاب الجائعة .

ويتجلى هذا التضاد فى الثبات والحركة . الثبات يسيطر على الشطر الأول ، والألفاظ جميعها صفات العلاقة بينها ثابتة (العطف) . والحركة تسيطر على الشطر الثانى ، والألفاظ متنوعة الطابع ذات علاقات متعددة [صفة (أجرأ) ، حرف جر (من) ، إسم فاعل (مجلحة) ، إسم (ذئاب) مضاف إليه] . وبينما تتحد هوية الإنسان بالصفات الثلاث فى الشطر الأول (ثبات) فإنها فى الشطر الثانى تصبح فى وضع مفاضلة مع الذئاب (أجرأ منها) .

٧ – يتألف البيت الأول من حركة متوترة تنتقل من (١) إلى (٢) ثم تستقر على (٢) وتكررها : (٢١ ٢٢) وهو البيت الوحيد الذى تطغى فيه

(٢) طغياناً كاملا ، وعلى مستوى دلالى ، فإن للبيت أهمية مركزية ، لأنه يبلور الحركة الأولى فى معاينة الشاعر للوجود الإنسانى بتناقضه الأساسى : حركة الأنسان نحو الموت / وجذب الطعام والشراب للإنسان . تطغى على البيت إذن قوتان حركيتان : (موضعين ← حركة إنجذاب / نسحر ← حركة جذب (. والعلاقة بين هاتين الحركتين علاقة مركبة : فهما تتجهان فى مسار واحد ، لكنهما تمثلان موقفين متضادين (الإنسان لا يعى إندفاعه نحو الموت ، وهو منجذب بقوة سحرية نحو الطعام والشراب) . وهكذا تتبلور الطبيعة الحركية الطاغية فى طغيان (٢) . وفى المكان الوحيد الذى ترد فيه (١) ، يطغى موقف معاينة من وضع ثبات واضح الشاعر لحظة الرؤية ، وهكذا ترد (علن فافا) فى فعل الرؤيا نفسه (أرانا مو) ثم يستسلم البيت لحركية (٢) الطاغية الحادة .

٨ ـ هناك أبيات تتشكل من (١) فقط ، وقد نوقشت بنيتها الإيقاعية فيما سبق ، أما إفرادياً أو بوصفها جزءاً من شريحة كبيرة (البيتان ١١ ، ١٣) بقى أن يناقش البيت (١٠) الذى تطغى عليه (١) وترد فيه (٢) فى موضع واحد فقط . ومن الواضح أن مضمون الجملة الاستفهامية فى البيت ، كما قيل سابقاً ، مضمون إخبارى : لقد سقط الحارث وحجر فريستين للموت وهما الآن يرقدان فى غياهبه . أى أن الصورة الأساسية فى البيت هى صورة الهمود المطلق ، إلا أن الحارث وحجراً كانا قد مثلا الإنجاز والتحقيق اللذين هدفا إلى محاولة تجاوز الموت . ولذلك فإن همودهما يمتلك بعداً آخر حركياً ، ويتجسد هذا التداخل فى بروز (٢) مرة واحدة واستسلام البيت بصورة غالبة إلى (١) .

والطريقة الثالثة فى دراسة التوزيع الإيقاعى هى أن نشكل أنساقاً من الاتحاد والاختلاف فى الهوية الإيقاعية بين أبيات تقع فى مواضع مختلفة من القصيدة ، يمكن هكذا أن ندرس التضاد بين بنية البيت (١) والبيت (١١) أو البيت (١٣) ، كما يمكن أن ندرس الإتحاد فى هوية البيت الثانى والبيتين (٨ ، ٩) . وسأمثل على هذا التناول بدراسة التضاد بين البيت الأول والبيت الأخير فقط ، لأن غرضى ليس الدراسة المتقصية الكاملة ، بل تطوير المنهج .

يبلور البيت الأول ، كما أشير سابقاً ، الرؤيا المركزية للوجود الإنسانى وهو

يتجه نحو الموت مسرعاً ومسحوراً فى الوقت نفسه ، بالطعام والشراب . وتطغى فيه (٢) . أما البيت الأخير فإنه يقرر حقيقة نهائية هى أن جزءاً من هذا الوجود الإنسانى يخص الشاعر (الأب والجد) ، قد سقط فعلا فريسة الموت . البيت الأول إذن يرصد الوجود الإنسانى فى وضع الحيـاة بينما يرصد البيت الأخـير الوجود الإنسـانى (بصورة جزئية منه) فى وضع الموت . فى البيت الأول ما يزال الإنسان متحركاً ، وما يزال قادراً على الطعام والشراب مسحوراً بهما . أما فى البيت الأخير ، فإن الإنسان قد أكمل حركته باتجاه الغيب ولاقى الموت ، وأصبح قتيـلا لا يقدر على طعام أو شراب ، هكذا يشكل البيتان ثنائية ضدية على صعيد الواقع : الحياة / الموت ، وفى الوقت نفسه يكمل أحدهما حركة الآخر : الحركة / نهاية الحركة . وتتجسد هذه العلاقة الضدية فى أن (٢) الحركة تطغى على البيت الأول ، بينما تملأ (١) البيت الأخير كله .

كما تتجسد علاقة المشاركة بين البيتين فى أن البيت الأول لا يتألف كله من (٢) بل يحوى (١) واحدة فى الحيز الأول منه . ومن المدهش أن الإشتراك يقع فى الحيز الإيقاعى الذى يمثل الفعلين : أرانا / كالاقى : إذ أن لاقى تصبح وجوداً مدركاً إدراكاً عينياً عن طريق الرؤية نفسها لا حدساً وتكهناً ورؤيا كما كانت « أرانا » .

يمكن تتبع تنامى الخطوط الدلالية فى القصيدة على أصعدة أخرى (كما يمكن أن نتتبع تنامى الحركة الإيقاعية بترتيب بعض الخصائص التى حددت فى دراسة البنية الإيقاعية ترتيباً جديداً) ، إلا أننى أكتفى بماقدم حتى الآن مثلا على ما يمكن إكتشافه بتطبيق المنهج المقترح .

ـ ١٠ ـ

تسمح الدراسة البنيوية لقصيدة امرىء القيس بتمييز بنية أساسية للقصيدة وحيدة التيار هى البنية وحيدة الشريحة . وتأتى هذه البنية تجسيداً لإطلاق رؤيا جوهرية ذات بعد واحد لها خصائص الحتمية والشمولية والتبلور ضمن منظور تقل فيه الثنائيات الضدية الفعلية النابعة من رؤيا ضدية للزمن ، للموت والحياة ، ولا تتشكل هذه البنية الضدية فى شرائح تشكل ثنائيات ضدية كما هى الحال فى القصيدة متعددة الأبعاد ، بل تتموضع فى شريحة واحدة تتنامى مكوناتها

الأساسية لتصل إلى قرار نهائى يعمق الرؤيا التى تبلورها ويكثفها . ولا يعنى هذا أن القصيدة تتجه فى مسار واحد وتحفل بنبض واحد فقط بل إن القصيدة فى الواقع قد تنوع مساراتها وتنبض بأكثر من نبض ، لكن المسارات لا تنمو لتشكل حركة معاكسة للرؤيا الأساسية للزمن أو الموت ، إذ تكون موضوعة فى صيغة قوى تحققت فى الماضى لكنها لم تؤد إلى بلورة رؤيا مضادة بل إتجهت إلى تغذية الرؤيا الأساسية . ثم أن المسارات لا تنمو نمواً بارزاً بحيث تشكل شرائح مستقلة بل تظل ضامرة وتشكل حركات إنكسار عن مركز الخط المتنامى سرعان ما تعود لتلتقى به وتعمقه وتؤكد جوهريته .

ويتجلى هذا فى حركة التجارب مثلا فى القصيدة المدروسة ، فهى لا تتنامى لتشكل حركة بطولة نقيضة للرؤيا الأساسية للزمن فى القصيدة ، بل تبقى حركة إنكسار فرعية تقول : لا البطولة ولا التجربة يمكن أن تغيرا من حتمية الموت أو شموليته أو تنفيا صدق الرؤيا الأساسية للقصيدة ، ثم أن هذه الحركة تظل جزئية فى نموها وتعود بسرعة (بعد بيتين أو ثلاثة) لتلتقى بالتيار المتنامى فى القصيدة وترفده وتغذيه وتكثف دلالاته وهــكذا تشكل قصيدة (ت و ب) بنية معاكسة لبنية (ت م أ) على كل مستوى تقريباً . وستكشف دراسات مقبلة أن (ت و ب) قد لا تنمى حتى حركات الإنكسار الموجودة هنا ، بل تتنامى فى خط واحد صاف لا ينكسر إطلاقاً ولا يتفرع وتظل شريحة صافية خالصة . ويبدو أن (ت و ب) تتجسد فى البيتين الموصوفتين هنا ، وأن الأولى منهما تختص بالقصائد التى يكون الزمن والموت فاعلية أساسية فيها ، أما الثانية فإنها تختص بقصائد من أنماط أخرى لا يشكل الزمن والموت لبابها ، وهكذا تتميز أربع بنى أساسية حتى الآن فى الشعر الجاهلى ، تنضم تحت خطين رئيسين هما (ت و ب) (ت م أ) ويمثلهما حتى الآن : معلقة لبيــد / عينية أبى ذؤيب / قصيدة امرىء القيس « أرانا موضعين » المدروسة هنا — وأى قصيدة هجاء عادية كالقصيدة التى أشير إليها فى هامش (٢) من الفصل الأول ، أو أى قصيدة تجسد لحظة البطولة مثل قصائد عامر بن الطفيل المناقشة فى فصل مقبل . وتتميز (ت و ب) بكل أنماطها ، عدا النمط متعدد الشرائح ، عن (ت م أ) بأنها تشكل بنية مغلقة ، (بينما شكلت ب م أ بنية مفتوحة) . ذلك أن الأولى تتنامى من نقطة مكثفة بدئية

إلى قرار نهائى عبر إمتدادات ذروية ، مشكلة بنية مغلقة يتشابك طرفاها البدء والنهاية (كما تتشابك ذروتها بهذين الطرفين ، ويستحيل فى (ت و ب) تصور إستمرار النمو فى القصيدة (إلا إذا كان هذا النمو تراكماً كمياً) ، على العكس من (ت م أ) التى يمكن فيها تصور إضافة شرائح متوالية على أن تكون العلاقة بين الشرائح الجديدة هى ذاتها العلاقة بين الشرائح القائمة فعلا فى القصيدة .

ويبدو أن الطبيعة المغلقة لــ : (ت و ب) وقيامها على تيار واحد لا يرتبط بالعلاقة الجدلية بين الموت والحياة هما العاملان اللذان أخرجاها خارج نطاق شعر المدح مثلا وجعلاها ، بالتالى ، قصيدة التجربة الفردية المتميزة : شعر الغزل والحب والخمرة والتصوف والزهد إلخ .

كما أن خصائصها المذكورة هى التى جعلتها قصيدة التجربة الفردية الرافضة للتراث المركزى فى شعر الصعاليك ، كما سيظهر فى فصل مقبل .

الفصل الخامس

أن ... و أن لا ...

بلورت الدراسات السابقة حتى الآن ثلاثة انماط من البنى فى الشعر الجاهلى : البنية متعددة الشرائح ذات التيار متعدد الأبعاد ، والبنية متعددة الشرائح ذات التيار وحيد البعد ، والبنية وحيدة الشريحة ذات التيار وحيد البعد ، وما تزال بحاجة إلى درجة أبعد من التحليل والتقصى من أجل بلورة الأنماط الأخرى التى قد تكون متمثلة فى الشعر الجاهلى . وسأتابع مثل هذا العمل فى فصول قادمة .

لكننى الآن ساركز على الأطروحة النظرية التى قدمتها فى دراستى للرؤيا الشبقية : وهى إحتمال تشكيل المعلقات لبنية واحدة تتمثل فيها الرؤيا المركزية للثقافة فى إستجابات مختلفه من نص إلى نص للأسئلة الأساسية فى الوجود الجاهلى ، وتقع خارجها رؤيا الثقافة المضادة . ولن أحاول فى البحث الحالى تنمية التحليل بحيث يغطى جميع الأسئلة التى تثيرها هذا التصور ، فمثل هذا العمل يتطلب من الجهد والوقت والمكان ما لا يمكن توفيره فى بحث واحد . وسأبقى ، لهذه الأسباب ، قسماً من العمل لاستكماله فى جزء من الدراسة تال ، مركزاً الآن على إستكمال بلورة التصور الذى طرحته فى إثنتين من المعلقات هما معلقة عنترة ومعلقة طرفة بن العبد . وسأكتنه فى الأولى رؤيا متميزة تتمثل فى إستجابة البطولة المنشرخة التى تتم فى إطار الإنتماء المستكين إلى القبيلة دون خروج على نطاقها القيمى والتصورى وفى الثانية رؤيا مميزة أخرى تولد أزمة شهوة الإنتماء واستحالة الإنتماء إلى القبيلة . وبهذه الطريقة تشكل المعلقتان إستجابتين أخريين تقعان بين إستجابتى لبيد وامرىء القيس على موشور التوزيع الرؤيوى الذى تشكله المعلقات فى التصور الذى أنميه لها ، وأود أن أشير إلى نقطة بعيدة الأهمية بالنسبة لتطور الصيغة التى يتخذها هذا البحث لنفسه : هى أننى لن أتابع مناقشة النصوص المدروسة ، خصوصاً المعلقتين ، بالقدر نفسه من الإكمال التطبيقى لأننى أهدف أصلا إلى بلورة المنهج أكثر مما أهدف إلى الدراسة التطبيقية الشاملة ، وفى ما قدمته من تحليل مسهب ، وبشكل خاص فى دراسة معلقة إمرىء القيس ، ما يكفى لإعطاء المنهج صيغة أقرب إلى التكامل . ثم إن ثمة سبباً عملياً صرفاً هو أن تحليل كل نص أدرسه كما

حللت نص إمرىء القيس سيخلق لا كتاباً قابلا للقراءة بل سلسلة من الدراسات الموسوعية التى لا نهاية لها ، وليس من غرضى إطلاقاً إنتاج مثل هذا العمل ، ولذلك فإن محرق عملى المقبل ، خصوصاً على المعلقتين ، سيكون دائماً بلورة الرؤيا التى يفصح عنها النص ومنها ينبع ، والتركيز على أبعاد النص التى تسمح بموضعته ضمن التصور الكلى الذى أنميه للمعلقات ، من جهة ، وللشعر الجاهلى بشكل عام ، من جهة أخرى . وأنا على يقين من أن هذه الاختيارات المنهجية هى الوسيلة الوحيدة الممكنه لإنجاز العمل الذى أسعى إلى إنجازه ، لكننى على ما يقارب اليقين أيضاً من أن إفصاحى عن هذه الاختيارات المنهجية لن يمنع باحثين آخرين من إعتبار تجنبي للدراسة المتقصية فى كل نص قصوراً منهجياً أو من إقتباس دراستى لنص عنترة وطرفة بوصفها نموذجاً للتحليل البنيوى الذى أطوره ثم الإشارة إلى ما هو غير مستوفى فيهما ، وسيكون مثل هذا الإقتباس ، حين يحدث ، تشويهاً للمنهج ولطريقة عملى أشير إليه هنا مستبقا الأمور إلى حد ما ، لكن هذا الاستباق يبدو لى ملحاً فى هذه المرحلة من نمو العمل .

(١)

معلقة عنترة

شرح البطولة الجريح

« فلو أن حيا فائت الموت

فاته أخو الحـــرب

فوق القـــارح العـــدوان » ..

صـــخر بن الشريد

(الأصمعيات ، ١٤٧) :

معلقة عنترة

« هــل غَادر الشُّعراءُ منْ متــردَّمِ   أمْ هَلْ عرفت الدَّار بعد توهــم
يا دار عبْلــة بِالْجواءِ تكلَّمــى   وعمى صباحاً دار عبْلــة وأسْلمى
دارٌ لآنسـة غضيض طـرفْهــا   طوْع الْعناقِ لذيــذة الْمتبسَّم
فوقفــت فيها نــاقتــى وكأَنَّهــا   فدَن لأَقضى حاجــة المتلــوَّمِ
وتحلُّ عبْلـــة بِالجِـواءِ وأهْلنــا   بِالْحزنِ فالصَّمَّــانِ فــالْمتثلّــم
حيِّيت منْ طلــلٍ تقادم عهْــده   أقْــوى وأقفــر بعْــد أُمِّ الهيْثمِ
حلت بِأَرْض الزائريــن فأَصْبحتْ   عسراً علىَّ طِـلابك ابْنة مخـرم
علّقْتها عــرضاً وأقْتل قومْهـــا   زعْماً لعمْرُ أبيك ليْس بِمزْعــمِ
ولقدْ نزلْتِ فلا تظنى غيْــره   منِّى بِمنْزِلة المُحب المُكـــرمِ
كيْف المْزار وقدْ تــربَّــع أهلهــا   بِعنزتين، وأهلها بالْغيْلــــم
إن كنتِ أزمعْت الْفراقِ فإِنَّمـــا   زمَّت رِكابكمْ بلِيْل مظلــــم
ما راعنى إلاَّ حمُولــة أهلهـــا   وسطْ الدِّيار تسفُّ حب الْخمخم
فيهــا اثْنتانِ وأربعون حلوبــةً   سوداً كخافية الغراب الأَسْحــم
إذ تسْتبِيك بِذِى عــروبٍ واضــع   عذب مُقبلــهُ لذيذ المطْعــم
وكان فـــأرةً تاجِــر بِقسيمــة   سبقت عوارضها إلْيْك من الْفم
أوْ روْضيــة أُنفــاتضمــن نبْتها   غيْثٌ قليــل الدمْن، ليْس بِمعْلمِ

جادتْ عليْه كــلُّ بِكْرٍ ثـــرَّة   فتركن كــلَّ حديقة كالدرْهمِ
سحَّاً وتسْكاباً فكــلَّ عشيَّــة   يجْرى عليْها الْماءُ لمْ يتصــرَّمِ
وخَلاَ الذبــاب بِها فليْس بِبــارح   غــرِداً كفعْلِ الشارِب الْمترنِّـــم
هــزِجــاً يحُكُّ ذراعـــهُ بِذراعه   قدْح الْمُكب علىالزِّناد الأَجْذمِ
تمسى وتصْبِحُ فوْق ظهْــر حشيَّــة   وأبيت فوْق سراةِ أدْهم ملْجــم
وحشيتى سرْجٌ على عبْل الشّــوى   نهد مراكِلهُ نبِيــل الْمحـــزم
هــل تبْلغنِّى دارهــا شــدنيــــةً   [لعنتْ بِمحْرُوم الشَّراب مُصـــرَّمِ
خطّــارةٌ غــبَّ السُّرِي زيَّافــة   تطسُ الإكام بوخْد خف ميْثــم
وكأَنمــا أقصُ الإكــام عشيَّــةً   بِقرِيبِ بيْن المُنْسمين، مُصلــمِ
تأْوى لــهُ قلُص النّعامِ كما أوت   حزق يمانيةٌ لأَعْجم طُمْطــــم
يتْبعْن ملَّـــة رأســـه وكأَنَّــهُ   حرج على نعْش لهُن مُخيَّم
صعْلٍ يعُــودُ بِذى العُشيْرةِ بيضهُ   كالْعبْد ذيِ الفرْوِ الطويــل الأَصْلم
شرِبتْ بِماءِ الدُّحْــرُضينِ فأَصْبحتْ   زوْراءَ تنْفرُ عنْ حيــاض الدَّيْلـــم
وكأنمــا تنْأَى بِجانبِ دفِّها الْوَ   حْشىٍّ من هــزِجِ العشى مُــؤَوَّمِ
هــر جنيب كُلّما عطفــتْ لـــهُ   غضْبى أتقّاهــا بِالْيدين وبِالْفــمِ
أبْقــى لها طول السِّفــارِ مقــرْمداً   سنداً ومثل دعائمِ المتخيِّـــمِ
بركتْ على ماء الرداع كأَنمــا   بركت على قصب أجش مهضــمِ
وكأَنْ ربّــاً أوْ كحيْلاً معْقـــداً   حشَّ الْوقود بِهِ جوانب قمْقـــم
ينْبــاع منْ ذفرى غضوب جسْرة   زيَّافــة مثــلِ الفنيق المكــدمِ

أنْ تغدِ فى دونِ القنـاعِ فـإنَّنـى   طـبٌّ بأَخْذ الفـارسِ المسْتلْئـمِ
إثنى علىَّ بما علمْتِ فـإنَّنـى   سمْحٌ مخالطتى إذا لـمْ أُظْلـمِ
فإذا ظُلمْت فإنَّ ظلمى باسـلٌ   مرٌّ مـذاقتهُ كطعْمِ العلقـمِ
ولقدْ شربْت منْ الْمُدامـة بعْدما   ركـد الْهواجرُ بالمشوفِ الْمُعْلم
بزجاجة صفـراء ذات أسـرَّةٍ   قرنت بأزْهر فى الشِّمال مُفـدم
فإذا شربْت فإننى مُسْتهْلـكٌ   مالى وعرْضى وافر لمْ يُكْلـمِ
وإذا صحوْت فما أُقصِّر عنْ نـدى   وكما علمْت شمائلى وتكرُّمـى
وحليل غانيـة تركـت مجـدَّلا   تمْكو فريصتهُ كشدْقِ الأعْلـمِ
سبقت يداى لـهُ بعاجـلِ طعْنـة   ورشاش نافذة كلوْنِ العنـدم
هلاَّ سألْت الخيْل يا ابنْة مـالـك   إن كنتِ جاهلـةً بما لمْ تعْلمى
إذ لا أزال على رحالـة سابـح   نهْـد تعاوره الْكماة مكلـمِ
طـوْرا يُجـردُ للطِّعـانِ وتارةً   يأْوى إلى حصد القسىِّ عرمْرم
يُخْبِرْك من شهِد الْوقيعـة أنَّنـى   أغشى الوغى وأعف عند المغْنـم
فأرى مغانـم لـوْ أشـاء حـويْتها   فيصُدُّنى عنْها الْحيا وتكـرمـى
ومُدجَّج كـره الْكمـاة نزالـه   لا مُمْعن هـرباً ولا مسْتسْلـمِ
جادتْ يداى له بعـاجـل طعْنـةٍ   بمُثقَّف صدْق الْكعـوب مُقـوَّم
برحيبة الفرْغيْنِ يهدى جرْسُهـا   باللّيْـل مُعْتسَّ الذئاب الضُّـرَّم
فشككْت بالرُّمْحِ الأصـمِّ ثيـابهُ   ليْس الكريم على القنـا بمُحرَّم
فتركْتهُ جـزر السِّبـاع ينشْنـه   ما بيْن قلـة رأسه والمعْصـم

ومشكِّ سابغـة هتكْتُ فـرُوجها   بالسّيْفِ عن حامِى الْحقيقةِ مُعْلِـم
ربِـذٍ يـداه بالْقـداح إذا شتا   هتَّاكِ غاياتِ التِّجار مُلـوم
لمَّـا رآنـى قـدْ نزلْت أُريـدُهُ   أبْـدى نواجـذه لغيْر تبسُّـم
فطعنْته بالرُّمْح ثـم علـوْتـهُ   بمهنـد صافـى الحديدةِ مخذمِ
عهـدى بـه مـد النهـار كأنمـا   خضب البنـان ورأسـه بالعظلم
بطـل كـأنَّ ثيـابـهُ فى سرْحة   يُحْذى نعـال السِّبْت ليْس بتوْأم
يا شاة ما قنصٍ لمنْ حلَّتْ لـهُ   حرُمت علىَّ وليْتها لـمْ تحْـرُم
فبعثْ جـاريتى فقلْت لها اذهبى   فتحسَّسى أخبارها لى وأعْلمـى
قـالتْ : رأيْت منَ الأعـادى غـرَّة   والشاة مُمكنةٌ لمن هو مرْتـمِ
وكأنَّهـا التفتت بجيـد جـداية   رشاء من الغزْلان حُـرٍّ أرْثـمِ
نبِّئت عمْـراً غيْر شاكـرِ نعْمتى   والْكفـرُ مخْبثـة لنفْس الْمُنـعم
ولقدْ حفظْت وصاة عمِّى بالضُّحى   إذ تقلصُ الشفتان عنْ وضح الْفمِ
فى حوْمة الموت التى لا يُتَّقـى   غمـراتهـا الأبْطال غيْر تغمْغـم
إذْ يتَّقون بى الأسنَّة لـمْ أخمْ   عنـها ولكنِّى تضايق مُقـدمـى
لمَّا رأيْت الْقوْم أقبـل جمْعُهـمْ   يتذامرُون كررْتُ غيْر مُذمَّـم
يدْعُون عنْـتـر والرمـاح كأنَّها   أشْطان بئْر فى لبـان الأدْهـمِ
ما زلْت أرميهمْ بغـرَّة وجـهه   ولبـانه حتَّى تسربْل بالـدَّم
ولقدْ شفى نفسى وأبْرأ سُقْمهـا   قيل الفوارس ويْك عنتر أقْـدمِ
وازورَّ من وقعِ القنا بلبـانـه   وشكى إلـىَّ بعبْرة وتحمحُـمِ
لـوْ كان يدْرى ما الْمحاورة اشتكى   أو كان لوْ علم الكلام مُكلِّمـى

والْخيْل تقْتحــم الْخبــار عوابِساً ‏ ‏ من بيْن شيْظمة وأجْرد شيْظــم
ذلــل رِكابِــى حيْث شئت مُشايِعى ‏ ‏ لبِّى وأحْفزهُ بِأَمْــر مُبْــرمِ
إنِّــى عــدانــى أنْ أزورك فاعْلــمى ‏ ‏ ما قدْ علمْت وبعْض ما لمْ تعْلمى
ولقــدْ خشيْت بِأن أمُوت ولمْ تكــن ‏ ‏ للحرْبِ دائرة على ابْنــى ضمضمِ
الشَّاتمــىْ عــرْضى ولمْ أشْتِمْهما ‏ ‏ والنَّاذِريْنِ إذا لقيتهمــا دمــى
إنْ يفعلا فلقــدْ تــركْــتُ أباهُمــا ‏ ‏ جزر السِّباعِ وكُــلٍّ نسْر قشْعــمِ
إنى عــدانى أن أزورك فاعلمــى ‏ ‏ ما قــد علمت وبعض مالم تعلمى
حــالــت رماحُ ابْنِى بغيض دُونكمْ ‏ ‏ وزوتْ جوانى الْحرْبِ منْ لمْ يجْرمِ

١ —

تبدأ معلقة عنترة فى اللحظة الزمنية الحاضرة ، بإشارة إلى تراث شعرى متراكم وبلمحة بارقة منه : المعرفة — الوهم . وتركز القصيدة على ديار الحبيبة النائية ، متناوسة بين حميمية العلاقة مع المكان ، وأزمة إستحالة نوال الحبيبة ، متغيرة اللهجة باستمرار ، فى قلق وتوتر لاثبين سرعان ما ينعكسان فى قلق الحركة بين زمنين : الحاضر والماضى (البيتان ٢ ، ٣) .

وفى وسط هذا القلق اللغوى والانفعال تنتصب الناقة فى الفعل « وقفت » أولا ثم فى الصورة الشامخة « كأنها فدن » خالقة حساً بالثبات الراسخ فى لجة التغير والتفتت ليعود النص بعدها إلى اللحظة الحاضرة: لحظة أزمة الإنفصام ، إذ تحل عبلة بالجواء وأهل الشاعر بالحزن فالصمان فالمتثلم . وتفوح أسماء المكان بالبؤرة التصوريه الأساسية للقصيدة ، وهى ما سأسميه بؤرة المغلق / المفتوح : فعبلة للمرة الثانية تذكر فى إطار « الجواء » بكل ما فى الكلمة من إشعاعات الإنفتاح ،أما الشاعر فإنه فى الحزن والصمان ، وكلاهما مرتبط بالوعورة والأسى والصمية ، ثم فى المتثلم بما فيه من تشقق وتفتت ، وسرعان ما تنجلى هذه الدلالات الضمنية فى البيتين التاليين اللذين يبلوران فاعلية الزمن التدميرية « تقادم عهده أقوى وأقفر » وفى حلول عبلة بأرض لا تنال لأن أهلها « زائرون » فأصبح

مناها عسيراً ، بل أصبح حتى طلابها عسيراً ، وهكذا ينقلب عالم عبلة النائى إلى عالم مغلق أمام الشاعر ، وهو خارجه فى فضاء الحركة المفتوح لكنه عاجز عن دخوله . ويستمر التوتر والتشتت فى البيت السابع الذى يضع الشاعر بين قطبين إنفعاليين : حب الحبيبة وحب أهلها من أجلها ، وحب الحبيبة وقتل أهلها رغم هذا الحب ، ويتيه النص فى لغة المزاعم والقسم والتأكيد على نزول الحبيبة فى القلب منزلة المحب المكرم ونهيها عن أن تظن غير ذلك ، لكن هذا التربع فى القلب داخلى صرف ، وتبقى الحقيقة المؤلمة وهى أن الحبيبة، فى الواقع الفعلى ، لا تتربع فى القلب بل فى مكان محال ، وتعود لهجة التوتر والقلق والتساؤل العاجز :

كيف المزار وقــد تربع أهلهــا ‏ ‏ بِعُنَيْزَتَيْــنِ وأهلنــا بالغيلــم

أى أن النص يعود لبلورة قلقه الداخلى الذى كان قد برز فى البيت الرابع ، فى لغة الانفصام المكانى الحاد .

هكذا تتجسد أزمة الانفصام والعجز المطلق عن تجاوزها فى العالم الفعلى : الحبيبة نائية والشاعر مسقط فى يده ، عاجز عن الفعل . فلا يبقى سوى الكلام وسيلة لتجاوز الأزمة .

ويأتى البيت العاشر بالكلام فقط ، بشىء من المحاجة المنطقية التى تبحث عن تبرير فى لجة هذا العجز ، فإذا كانت الحبيبة قد نأت فإنها إستطاعت ذلك لأن الركاب « زمت فى الليل » ، الليل الحقيقى أو الليل المجازى الذى يشير إلى النية المخبأة والعزم على الأمر سراً . فى كلتا الحالتين ثمة إتهام ضمنى وتبرير للعجز أمام المنظر المروع : حركة الرحيل .

والرحيل تجسيد لفاعلية الزمن المدمرة : للتغير فى قضائه على الخصب والكينونة الجماعية ، فهو يتم وسط الديار لا شىء إلا حب الخمخم وقد يبس كل شىء . هكذا تتحد لحظة الجفاف فى الزمن بجفاف القلب أسى ويتعمق حس المأساة ، مأساة التغير ، فى صور النوق الراحلة نفسها التى يعددها الشاعر واحدة واحدة ويبرز إثنتين وأربعين منها حلوبة ، ولأنها حلوبة فإن وقع اليباس عليها أشد مرارة وقصماً . ومن هنا تعود صورة السواد من جديد ، لا سواد ليل الزمن هذه المرة بل سواد

الغراب الأسحم نذير الشؤم والخراب ، وأمام ذلك كله يبدو الشاعر محبطاً عاجزاً عن الفعل — والإنفعال الوحيد الذى يعبر عنه هو « الارتياع » .

ووسط هذا العالم الأسود المتوتر المتمزق الملىء بالعجز تأتلق صورة باهرة كأنها تلمع فى ظلمة الموت : الفم العذب المنير اللذيذ ، وهى صورة تفيض بالضوء فى مقابل السواد الطاغى ، وباللذة الحسية الغامرة ، وتشرك العين مع اللسان فى متعة جنسية طافحة ، العين ترى والذوق يتمتع بـ « عذب مقبله لذيذ المطعم » . وتتنامى المتعة لتشرك مع العين واللسان الأنف وحاسة الشم فيفوح من صورة الحبيبة فى مكان خارج المكان وزمان خارج الزمان شذى العطر الفاغم من الفم الجميل فكأن فارة مسك عطار تفوح أوكأن الطبيعه نفسها تفوح فى بهاء خصبها ورواثها . وهكذا تنبثق الحركة المضادة : حركة ذات طبيعة حسية شهوانية صرف تقف نقيضاً للتوتر والقلق والأسى والعجز التى سادت فى الحركة السابقة . فمقابل الطلل المقفر ثمة الآن الروض الخصب العامر ، ومقابل اليباس ثمة اللدونة والرواء . ومقابل الجفاف ثمة هذا المطر الجميل العذب ، ومقابل الحبيبة القصية ثمة الحبيبة التى يلذ فمها بين الشفتين وعطرها يغمر جسد العاشق وعالمه :

أو روضة أُنُفاً تضّمن نبتها   غيثٌ قليل الدِّمن ليس بمعلم

والروضة ، التى تشتق من الترويض ، وهو ما عصى على الشاعر تماماً ، تستثير الحبيبة القصية التى نأت بعد إضمار ، وحب ، الروضة ، أنف كالحبيبة ، ثم هناك هذا الفعل العجيب « تضمن » بما فيه من إحتواء رفيق يجسد علاقة الغيث بالنبت فى برهة تفيض بالجنسية المخصبة نقيض للحبيبة التى افلتت فلم يعد الشاعر قادراً على أن يتضمنها . والروضة « ليست بمعلم » تماماً كالحبيبة النائية التى لا تنال . وتأكيداً لهذا البعد الجنسى للعلاقة بين المطر والأرض يأتى البيت السادس عشر بصورة تمزج الثراء بالبكورة

جادت عليه كل بكر ثرة   فتركن كل حديقة كالدرهم

وهنا تنقلب الأشياء : فبين الروضة والغيث (البيت ١٥) ، يفيض المذكر على المؤنث ويتضمنه ، أما فى البيت (١٦) فإن المؤنث يفيض على المذكر ، والأنثى هى البكر الثر ، التى تجود (كالحبيبة لذيذة المطعم !) دون أن يكون

ثمة مايفسر هذا الانقلاب فى الأدوار وتصل لحظة الاغداق والجود أوجها متنامية من الغيث الخفيف إلى السحابة الثرة إلى السح والتسكاب خالقة إيقاعاً يتنامى تنامى اللحظة الجنسية لتصل أوج الفيض النشوانى المتصل الذى « لم يتصرم » على عكس الحبيبة التى تصرمت . وتنقلب العلاقة من جديد فيصبح الفيض فيض المذكر على المؤنث :

سَحّاً وتسكابا فكل عشية   يجرى عليها المـاء لم يتصرم

ويكتمل تنامى الحيوية والنشوة فى صورة الذباب المغرد كالشارب المترنم ، وتمتزج لحظة النشوة الطبيعية بالنشوة الإنسانية ، وإذ تصل النشوة أوجهاً متجلية فى سياق الماء والخصب والإخصاب فإنها تندلع فجأة ناراً إذ يبدو الذباب يحك ذراعه بذراعه « قدح المكب على الزناد الأجذم » .

وتصل القصيدة ، فى هذه اللحظة النارية ، لحظة القدح ، ذروة إكتمال تقف عندها لتنفصل صورة الشاعر البطل عن الحبيبة المترفة فى تشكل ضدى باهر سأناقشه بعد قليل :

— ٢

تجلو البنية اللغوية للأبيات (١ — ١٩) الخصائص المميزة لكل وحدة من الوحدات المكونة لها ، فشريحة الأطلال — النأى تزدحم بالقلق اللغوى الذى يتأرجح بين طغيان الاستفهام الحقيقى والإستنكارى والنداء والشرط من جهة وبين الجملة الخبرية المؤكدة من جهة أخرى ، أما شريحة المرأة — النشوة فإنها ذات بنية متناغمة متنامية لغوياً تسود فيها الجملة الخبرية المؤكدة . يبدو هذا فى الصيغ التالية موزعة على الأبيات :

١ — هل غـادر . . !
أم هـل عرفت !
٢ — يا دار عبـلة . .
دار عبـلة
٦ — إبنـة مخـرم
٧ — لعمـر أبيـك

٨ ــ فــلا تظّى . .

٩ ــ كيف المــزار

١٠ ــإن كنت . .

١٣ ــ ١٩ : إذ تستبيك . . .
كأن فارة . . سبقت
روضة تضمن
جادت عليه . . فتركن
كل عشية يجرى . .
وخــلا الذباب
هزجا بحـلك . .

} جمل خبرية مثبتة تخلو من الاستفهام ، النداء الشرط النهــى . . .

تساعد ملاحظة خصائص البنية اللغوية لهاتين الحركتين على تأسيس منظور لمعاينة البنية اللغوية فى وجودها الأشمل واكتناه القلق الداخلى الذى يتخللها ، ولذلك سيكون مجدياً تتبع هذا القلق فى تجلياته المتعددة على مستوى الحركة بأ كملها . رغم ما قد ينشأ من تكرار جزئى لبعض النقاط التى ستوضع الآن فى إطار كلى . بيد أن ذلك سيكون مسوغاً تماماً ، فى سياق تقديم نموذج مستوفى لدراسة البنية مظاهر تجليها المختلفة ، وسأكتفى بتطوير هذا النموذج من خلال الحركة المدروسة مع أن الدراسة الكلية تقتضى تطبيق هذا النمط من التحليل على النص بأ كمله وفى جزئياته كلها ، بيد أن فيما قدمت من نماذج تحليلية سابقاً ، وفى مناقشة الحركة الحالية ما يفى بالغرض الذى أطمع إليه وهو تأسيس المنهج لا إنتاج دراسة تفصيلية لكل نص من النصوص التى تستحق الدراسة .

٣ ــ

يسود الحركة الأولى من القصيدة توتر وقلق حادان وتوزع ممزق على جميع مستوياتها الدلالية ، والزمانية ، والمكانية ، والتركيبية ، وعلى المستوى الأساسى فيها : علاقة الرجل بالمرأة . فعلى هذا المستوى الأخير ، تتمزق العــلاقة بين قطبين : قطب حب الشاعر للحبيبة ولأهلها من أجلها وإنزالها فى مكانة المكرم

المحب وديمومة الحب ، وقطب الزعم بأنه يقتل أهلها وأنه علقها عرضاً . كذلك تتمزق العلاقة بين قطب إستجابة الحبيبة التى يوصف فمها بعد قليل بأنه عذب المقبل لذيذ المطعم ، وبين إزماعها الفراق ، وإزماعها الفراق نفسه مصدر للتوتر والالتباس والقلق ، فهى تزم ركابها فى ليل مظلم وتخفى حقيقة الأمر على العاشق الموله ، وذلك تعبير فى آن واحد عن حرصها عليه ، على الأقل ، وعن حتمية فراقهـــا لـــه .

أما على المستوى المكانى ، فإن المكان يبد ومبهماً ملتبساً يجسد القلق الداخلى الغامر ، وحس التيه واللاقرار الذى يخلقه النص من أول لحظة فيه . فالنص يبــدأ بالتساؤل الحائر الذى لا يعرف جواباً ، عن إمكانية القول إطلاقاً ، إمكانية التعبير الشعرى نفسه وإضافة شىء جديد « هل غادر الشعراء من متردم » ، لكن رغم ذلك فإن الشاعر يقول فعــلا . والنص يبدأ بلا يقينية المعرفة : بالتوهم وإنقشاع التوهم « أم هل عرفت الدار بعد توهم » دون إجابة حاسمة . لكن النص يستمر بالفعل ليميز المكان ويسميه ويحدده تحديداً يبدو عارفاً ، لكن هذا التحديد ينكشف فجأة عن غموض والتباس داخل ينجلى فى بدء البيت الثانى بنداء يطلب استجابة كلامية (والكلام وسيلة المعرفة اليقينية) من « دار عبــلة » القائمة ، تبعاً للنص ، « بالجــواء » ، وبتحية لهذه الدار تطلب لها السلامة والنعمى إلا أن النص سرعان ما يكشف ، فى البيت الرابع ، طللا « تقادم عهده أقوى وأقفر بعد أم الهيثم » . هل الدار التى يحييها البيت الثانى ويطلب لها السلامة هى الطلل الذى أقوى وأقفر فلم يسلم ؟ هل المكان الذى يوصف بأنه « دار عبــلة بالجواء » هو الطلل الذى هجرته أم الهيثم ؟ ويعمق الالتباس والقلق واللايقينية البيت الثالث الذى يأتى فى صيغة المضارع ليقول إن عبلة « تحل بالجواء » ، أين كانت إذن ؟ هل الجواء هو الموضع الذى غادرته أم الموضع الذى إتجهت إليه تاركة وراءها الطلل الذى تقادم عهده فأقوى وأقفر ؟ .

وتزداد حدة التوتر فى البيت الخامس الذى ينقلب إلى صيغة الماضى . مشيراً إلى أن عبــلة « حلت بأرض الزائرين » الذين يصبحون مصدر رعب وخوف فيستحيل على الشاعر طلابها . ثم يعود البيت التاسع ليتساءل « كيف المزار ؟ »

معمقاً إشكالية المكان وقلق المعرفة . فأهل عبلة الآن تربعوا « بعنيزتين » ، فيما كان البيت الرابع قد أشار إلى أنها تحل « بالجواء » ..

هل الموضع المسمى « عنيزتين » هو « الجواء » ؟ وإذا كان كذلك فإن دار عبلة بالجواء هى حيث تقيم الآن وليست الطلل الذى تقادم عهده فى البيت الخامس . كذلك تختلف أسماء مواضع حلول أهل الشاعر نفسه : فى البيت الرابع يقول : « وأهلنا بالحزن فالصمان فالمتثلم » ، وفى التاسع : « وأهلنا بالغيلم » . هل هذه جميعا مكان واحد أو سلسلة من الأمكنة المختلفة ؟ وتبلغ درجة القلق والتيه ذروتها فى إشارة البيت الثالث إلى وقوف الشاعر « فيها » ليقضى حاجة المتلوم . هل « فيها » إشارة إلى « دار عبلة بالجواء » التى ذكرت فى البيت الثانى ، أم أنها شىء آخر ؟ وأخيراً يتجسد القلق والتوتر فى إنقسام مكان عبلة على مستوى الخارج / الداخل : فهى فى مكان ما غائم فى الخارج لكنها رغم ذلك ساكنة قلب الشاعر « ولقد نزلت فلا تظنى غيره منى بمنزلة المحب المكرم » .

هذا التيه المكانى ، وضياع هوية المكان ، وتعدد أسمائه يتجسد قلقاً مطابقاً تماماً على مستوى أكثر جذرية : هو تعدد ذات الحبيبة نفسها وهويتها وأسمائها . الحبيبة ، فيما يفصح النص عنه ، واحدة ، وهى دون شك عبلة . لكنها تسمى بثلاثة أسماء مختلفة وترصد من زوايا ثلاث متباينة : هى فى البيت الثانى « عبلة » التى تمتلك هوية فردية متميزة تنسب إليها الأشياء (الدار) ، وهى فى البيت الرابع أيضاً « عبلة » . لكنها فى البيت الخامس ليست عبلة ، بل « أم الهيثم » ممنوحة الآن هوية جديدة تفضح بالزمنية (الأم الذى تحمل وتلد) فى بيت الزمنية الأساسى « تقادم عهده » ، « وحين تصبح مستحيلة الطلاب وقدنأت إلى أرض الزائرين الذين يقفون حاجزاً بين الشاعر وبينها فإنها تمنح هوية جديدة تحدد بالقياس إلى « أب » أى إلى سلطة تجسد المنع والقهر ، فهى هنا « إبنة مخرم » . وتتأكد نسبتها إلى الأب فى البيت السابع فى معرض التشتت بين المرأة — الفرد وبين إنتمائها القبلى بالقسم « لعمر أبيك » ، وفى سياق آخر من النص ، فى البيت ٤٤ ، هى « إبنة مالك » ، ثم هى فى ذروة تجسيد التيه ، والحرمان « شاة قنص » محرمة عليه محللة لغيره (زوج لها مثلا !) .

ويظل هذا المحور الأساسى للايقينية والالتباس والتوتر والتيه نابضاً عبر النص حتى نهايته : فى البيت (٧٨) يصبح ما منع الزيارة أشياء ، تعلم هى عنها

شيئاً وأشياء لا تعلم عنها شيئاً ، ويظل هذا الإلتباس والإبهام قائماً فى جسد النص ، وهو ما يجعل المقاطع المتعلقة بالحصان والناقة والظليم تتوالى بهذه الإنتقالات الحادة المفاجئة وتغيير الهوية الفورى . فالناقة تبرز ثم تكتسب هوية الظليم بسرعة ، والظليم ما يكاد يبدو (البيت ٢٧ ،) حتى يكتسب صورة العبد ذو الفروتين الأصلم حين تعود الناقة إلى البروز فإنها تكتسب هوية جديدة هى « الفنيق المكدم » (البيت ٣٤) ، ويستمر هذا القلق فى شريحة البطولة التى لا تشكل شريطاً متصلا ، كما ذكرت سابقاً بل تقطعها الإشارات إلى المرأة ، والإنفصام ، والآخر ، والعم وغير ذلك كثير .

على مستوى الزمن يتبلور القلق والتوزع فى الشريحة الأولى فى الإنتقالات المفاجئة من الفعل الماضى إلى الأمر إلى الماضى ثم إلى المضارع فإلى الماضى فإلى المضارع (٨ ، ٩) ثم إلى الماضى من جديد ثم إلى المضارع (إذ تستبيك ..) ، ويستمر هذا التوزع فى بنية النص كلها تقريباً حتى فى شريحة فعل البطولة . كذلك ينعكس الأمر نفسه فى توزع لهجة النص بين الغائب والمتكلم (بالنسبة للشاعر) « أم هل عرفت الدار » « إذ تستبيك » ثم ضمير المتكلم وإنقسام ضمير المتكلم إلى صيغة الجمع (أهلنا) وصيغة المفرد « أنا . . » وبين الغائبة والمخاطبة بالنسبة للمرأة « يا دار عبلة تكلمى » ، « وتحل عبلة » ويصل هذا التوزع ذروته فى البيت السادس حيث ينقسم البيت تركيباً ونحوياً وعلى مستوى الغائبة المخاطبة : « حلت (هى) بأرض الزائرين فأصبحت « ونتوقع أن يكون فاعل » أصبحت (هى) ، لكن الجملة تأتى معتكرة : « أصبحت عسراً على طلابك » حيث يكون « طلاب » المذكر هو إسم أصبحت (المؤنث) وحيث ينقلب الضمير (هى) الغائبة إلى الضمير أنت (المخاطبة) : « يا إبنة مخرم » . ثم يعود هذا التوزع فى البيت السابع « علقتها عرضاً وأقتل قومها » (هى) و « زعم لعمر أبيك » (أنت) . ويكتمل التوزع إذ تصبح الهوية هوية مزدوجة المؤنث المذكر فى البيت ٨ « ولقد نزلت (مؤنث) بمنزلة المحب المكرم (مذكر) وهو توزع يعود إلى البروز فى وحدة الناقة التى توصف بلغة المذكر وتقرن إلى صور المذكر (الظليم والفنيق) . ويتنامى توزع هوية المرأة فى البيت العاشر حيث يجمع ضمير المخاطب المفرد والجمع فى لحظة واحدة :

« إن كنت أزمعت الفراق = أنت
فقـــد زمت ركابكم = أنتم

بيد أن قلق النص الأعظم يتجلى فى قلق موقف الشاعر نفسه : بين التلوم والتحية ، ورجاء الإستجابة والبطولة التى لا تعرف حدوداً وبين العجز المطلق أمام الحبيبة المتمثل فى إشارته إلى وجود الزائرين الذين يمنعون زيارته وإلى وجود أشياء أخرى لا تعرفها تمنع زيارته ثم فى تساؤله القلق « كيف المزار وقد . . . » لأن ما بعد « قد » ليس إلا عذراً لانعدام فعل البطولة من قبل شاعر تشكل تجربة البطولة جوهر وجوده وجوهر النص الشعرى الذى ينتجه والقول الذى يقوله ليضيف شيئاً إلى ما كان الشعراء قد قالوه بعد أن لم يغادروا من متردم، ويستمر هذا القلق الموقفى ليعود إلى البروز فى نهاية النص حيث يتجلى فى خوف الموت قبل أن تدور دائرة الحرب على إبنى ضمضم من قبل بطل يتوقع ألا يترك الأمر للقـــدر بل أن يحل بهما الموت هو بنفسه . لكنه بدلا من ذلك يلجأ إلى الماضى ليقول إنه قتل أباهما وتركه نهشاً للسباع ، كأن الماضى يصبح ذروة المقدرة على معالجة الحـــاضر . .

أخيراً ، يبدو النص موزعاً متوتراً على صعيد آخر هو نصيته وتكوينه ، فهو ذو بدايتين مختلفتين ونهايتين مختلفتين . فقد قال أبو عمرو : « لم أكن أروى هذا البيت (الأول) لعنترة حتى سمعت أبا حزام العكلى ينشده له » . كما روى الزوزنى للنهاية رواية أخرى مغايرة لرواية ابن الأنبارى(١) .

بيد أن الانقسام الأكثر دلالة وأهمية ، هو إنقسام البداية نفسها وتوزعها وقلقها بين مطلعين : ذلك أن « هل غادر الشعراء » خصوصاً بما فيه من تصريع يبدو معقولا كمطلع لنص ، و « يا دار عبلة بالجواء » خصوصاً بما فيه من تصريع يبدو معقولا كمطلع النص . أى أن القصيدة موزعة بين إحتمالين للبدء ، وتستخدم التصريع فى البيت الأول والثانى ، وتلك ظاهرة لا أعرف لها مثيلا فى المعلقات أو فى نماذج أخرى من الشعر الجاهلى (٢) . كذلك يعود التصريع فى البيت قبل الأخير من النص (٧٨) (وما يقترب من التصريع فى البيت ٧٩) كأن النص يعود ليبدأ من جديد مجسداً العودة إلى دائرة المغلق وحس العجز (الذى كنت

قد وصفته سابقاً) بإزاء الحبيبة . ومن الدال أن النص يعود أيضاً إلى لهجة المخاطبة للمرأة مستخدماً كلا ضميرى المخاطب المفرد (علمت) والجمع (دونكم) تماماً كما كان قد بدأ . وتقفل الدائرة النصية ، لكن التوتر الحاد يظل يفتح دائرة التجربة والانفعال والرؤيا .

٤ —

إذ توضع الحبيبة فى مقابل الشاعر ، تنشأ صورة ضدية حادة : فالحبيبة تعيش مرفهة تعتلى حشية ناعمة ، أما الشاعر الفارس فإنه يعتلى صهوة جواده الملجم كل لحظة إستعداداً للإنطلاق . وتتداخل المكونات اللغوية فى صورة الحصان تشى بهواجس جنسية سأناقشها فى فقرة قادمة . ثم تأتى صورة الناقة فى صيغة الإستفهام من جديد « هل تبلغنى دارها شدنية » بعد أن كان العجز عن الوصول إلى الحبيبة قد ارتسم كاملا فيما سبق . ولذلك فإن حركة التجاوز الآن حركة لغوية صرف ، فالشاعر لا يندفع فعلا إلى الحبيبة على حصانه ، بل يتساءل هل تبلغه دار الحبيبة ناقة شدنية . ولهذا الإنقطاع فى صورة الحصان وبروز الناقة دلالات عميقة . فالحصان قادر على أن يكون وسيلة الوصول إلى الحبيبة ، لكنه إذا فعل ذلك سيكون تجسيداً لفعل بطولة ، والشاعر بإزاء هذه المشكلة عاجز عن ممارسة فعل البطولة . ولذلك تنبثق الناقة بديلا . وتنمى القصيدة وصف الناقة بلغة طرفة ، إذ تخلق منها نصباً للثبات والرسوخ ومثالا لحيوية الإندفاع والحركة فى آن واحد . بيد أن صورة الناقة تبدأ فعلا بتعبير ثرى الدلالة هو : (لعنت بمحروم الشراب مصرم) التى تجسد شيئين : التحريم ، والصرم والإنقطاع ثم كون ذلك كله « لعنة » . والتحريم والإنقطاع هما أصلا بؤرة فيض القصيدة : التحريم النابع من حرمان الشاعر من الحبيبة وتحولها إلى محرم (سينجلى بلغة واضحة فى البيت ٥٩) ، والإنقطاع هو الهاجس المولد للتحريم . والتحريم جزء من الحرمان ، وهو جوهر أزمة الذات فى القصيدة بأكملها كما سأظهر بعد قليل . ثم إن التحريم الذى تتعرض له الناقة ينصب على جوهر العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة : التلقيح والإخصاب والولادة وامتلاء الأثداء (الضروع) بالحليب . أى أن لعنة الناقة هى ظل حاد للعنة الإنفصام القائم بين الشاعر والحبيبة .

يمثل التعارض بين الحصان والناقة مكوناً جوهرياً من مكونات الشعر الجاهلي، فالحصان هو رفيق فعل البطولة ، فعل الصراع والإنتصار وتأكيد الحياة ، ورفيق رحلة الصيد والشواء فى آن واحد أى أنه رفيق لحظة الإمتلاء ، اللحظة التى تشكل الاستجابة المضادة للخواء والتفتت والاندثار ، لحظة الحدة الحسية الفوارة . أما الناقة فإنها رفيقة رحلة الأسى ، رفيقة لحظة الإقرار بالتفتت والإندثار والانقطاع الناقة تجسيد لفاعلية الزمن التى تولد التغير وتؤدى إلى تمزيق المكان والعلاقات الإنسانية ، أما الحصان فإنه رمز الفعل المتجاوز للزمن ، المنتصب خارجه ، عصياً على فاعليته التدميرية .

ويتجسد هذا التعارض فى أن عنترة ما يكاد يذكر الحصان ، مخصصاً بيتاً واحدا له فقط ، فى لحظة تجسد البطولة ، حتى يتوقف وينحرف إلى الناقة فى التساؤل البائس اليائس : « هل تبلغنى دارها شدنية » وتشغل الناقة حيزا كبيرا من الحركة الأولى (الأبيات ٢٢ — ٣٤) ، وتنتهى رحلتها التخيلية بانتصاب قناع دون الحبيبة وبانفلات الذات من لحظة الأسى لتنتصب بكبرياء الفارس القـــادر على إختراق الحجاب . أى أن رحلة الناقة التخيلية تتوسط فعلا بين طرفى القصيدة : بين المغلق (عالم الحبيبة النائية) والمفتوح (عالم البطل المخترق) ، وهى تحقق هذا التوسط بتفجير رموز الحركة المندفعة إلى الأمام ، واختراق العالم الطبيعى المغلق ، وبالانتصاب رمزاً للثبات والرسوخ فى عالم يتهاوى وينهار . كما تتوسط الناقة بين حركة العجز والشلل أمام العالم وتحرير الذات من عجزها وتفجير طاقات الحيوية فيها . وتسلم حركة الناقة ، مع نهايتها ، القصيدة إلى ضمير الأنا الذى يطغى الآن طغياناً كلياً ، متجسداً فاعلا حقيقياً للجملة اللغوية وللنص ، وللحرث وللعالم بعد إن كان فاعلا لغوياً فقط فى الشريحة الأولى من النص . وسأناقش صورة الناقة بتفصيل بوصفها وظيفة أساسية فى النص الجاهلى ، متخذاً منها هنا ثم فى نص طرفة نموذجاً تصورياً ولغوياً يسمح تحليله بتعميمه على البنى المطابقة حين تبرز فى نصوص شعرية أخرى .

— ٥ —

تبهر الناقة بحيوية حركتها وتولد صورة مدهشة ، إذ يجسد عنترة إختراقه

للآكام بأنه كسر لها ، وسرعان ماتقارن الناقة بذكر ، كأن الذكر يظل المثل الأعلى للحيوية والقوة .

والذكر هو ذكر النعام الذى تأوى إليه الأنثات مستجيبة ، وتتعمق صورة الاستجابة من قبل الأنثى للذكر فى صورة الخرق اليمانية التى تأوى لأعجم طمطم. وتقف الصورة نقيضاً لصورة الحبيبة الراحلة التى لا تأوى إلى الذكر رغم كونه فصيحاً يناشدها ويحييها ويسعى إليها بلهفة العاشق ، ويعمق البيت (٢٦) هذا التضاد إذ تتبع الإناث قلة رأس الذكر كأنه خيمة يستظللن بها ، بل كأنه سماء سقف فوقهن به يلذن وتحته يجدن نعيمهن . والذكر ، مقابل ذلك ، يعود دائماً إلى عشه من أجل بيضه . أى أن الصورة بأكملها تفيض بعلاقة الإخصاب بين الظليم وإناثه وحنوه على بيضه الذى سيتحول إلى أطفال . وتقف صورة الولادة هذه نقيضاً لعقم العـــلاقة بين الشاعر والمرأة . (٣) . ويبدو التركيز عليها والخروج السريع من ذكر الناقة إلى ذكر الظليم للحديث عنه بإسهاب (أربعة أبيات) نابعاً من هذه العلاقة الضدية فى النص . ثم تعود الناقة إلى البروز ، مندفعة بحركة يولدها حس بتوتر طاغ يسببه الهر الذى ينهشها ، وهى صورة تتنامى فى بيتين وتجسد صراعاً فعلياً بين الهر والناقة ، ويبدو هذا التوتر الحاد إمتداداً للتوتر الذى ينهش الشاعر نفسه فيجعل إندفاعه التخيلى حركة موجعة لا مستراح لها . لكن البعد الحركى للناقة ينتهى الآن لتبرز صورتها كالبناء الضخم ذى الدعائم ، فتبدو نصباً راسخاً لا تهزه ريح . ويأتى البيت التالى بصورة الناقة وقد بركت الآن معمقاً حس الثبات والرسوخ ، يبدو أن صوتها صوت مأساوى مبحوح كالمزامير الحزينة . ذلك أن الرحلة التخيلية كلها تتم فى سياق من الأسى الذى يتبطن وجود الشاعر كله . لكن الحيوية تعود من جـــديد ، ويعود تشبيه الناقة بالذكر ، فهى كالفنيق المكـــدم .

تمثل حركة الناقة تفريغاً إنفعالياً حاداً يتم عن طريق الحركة التخيلية أولا ، ثم عن طريق صورة الذكر الذى تؤول إليه الإناث وينتج بيضاً ، ثم عن طريق توحيد بعدى الثبات والرسوخ والقوة والصلابة بالحيوية والحركة والاندفاع اللائب ، وتخرج الناقة ، بذلك كله ، القصيدة من مسار الانفصام الحاد الكامل

بين الشاعر والحبيبة وعجزه الكلى عن الوصول إليها إلى مسار جديد تبرز فيه الذات قادرة على الفعل متوحدة مع أنثى من نمط آخر ، ويأتى البيت (٣٥) ليبرز هذه القوة الجديدة : —

إن تغــدفى دونى القنــاع فاننى   طب بأخذ الفـــارس المستلئم

فإذا وضعت الحبيبة القناع والحدود بينها وبين الشاعر فإنه لعارف قادر على إختراق حجب الفارس المحتمى بالحدود ويعلن البيت بوضوح أزمة القصيدة : العجز المطلق أمام المرأة يولد القوة المطلقة فى فعل البطولة تعويضاً عن هذا العجز . فالشاعر لا يقول إنه قادر على إختراق القناع إلى المرأة ، بل إنه قادر على إختراق الحجب إلى الفرسان من أعدائه . ويبدو البيت منحرفاً منشرخاً منطقياً فى جملة الشرط التى ينبنى فيها . فليس هناك من رباط منطقى بين فعل الشرط وجوابه . وتلك بالضبط هى بنية القصيدة كلها : انشراخ بين عالمين : عالم العجز بإزاء المرأة وتجربة التغير الزمنية والتفتت ، وعالم القوة فى فعل البطولة والصدام . ويمثل البيت فى إنحرافه المنطقى حركة نحو تصعيد الرغبة الجنسية والعجز عن إروائها عن طريق بديل إختراق آخر هو البطولة . ويسمح بدء فعل البطولة — السياق الطبيعى لعظمة الشاعر — ببدء تبلوره فاعلا ذا صفات إيجابية ، قادراً ، فيطلب الثناء عليه من الحبيبة (ولا يفرضه فرضاً) لأنه سمح المخالطة إذا لم يظلم . ولأنه إذا ظلم فإن ظلمه باسل مر المذاق كالعلقم ، على عكس مذاق فم الحبيبة الطيب . وتنفلت الذات الآن فى بناء عالمها المتماسك وصورة قدرتها المضادة لعجزها السابق . وتمهد تجربة شرب الخمرة وذكر الشمائل لتطوير حس بالإمتياز بعد العجز السابق ، ويندفع النص ليخلق صورة البطل الفارس الطاعن المدمرة

وحليــل غانيــة تركت مجــدلا   تمكو فرائصــه كشدق الأعلم

ومن الدال جداً أن أول فعل للبطل هو القتل ، وهو قتل « حليل غانية » كأن العجز أمام إمرأة لا يلغيه إلا القدرة على قتل حليل إمرأة أخرى وخلق إمرأة مطابقة هى الآن فى حالة فقدان وانهيار وتضعضع مقابل صورة المرأة الأولى (الحبيبة) فى ذروة إستحالة الوصول إليها .

ويأتى البيت (٤٣) بصورة اليد التى تطعن فتفجر الدم رشاشاً كلون العندم ، معللة العجز عن الفعل فى الحركة الأولى بأكملها وتتشكل ، بهذه الطريقة ، علاقة ضدية معقدة تتألف من أربع علامات :

(A) الشاعر العاجز / المرأة المنيعة : علاقة عدم إمتلاك ونوال

(B) الفارس الزوج ← المرأة الزوجة : علاقة إمتــلاك ونوال .

ويؤدى التضاد الحاد دوراً يعمق مأساوية عجز (A) أمام المرأة المنيعة ، ولا يمكن حل هذا التناقض إلا بفعل تفجير دموى وقتل تصبح العلاقة نتيجة لــه كما يلى :

الشــاعر القاتل ⟷ المرأة الزوجة .

(مالك) الآن   (ممتلكة) الآن لــه :

ويختفى من هذه العلاقة الطرفان اللذان كانا مسؤلين عن خلق التناقض والتضاد أصــلا : المرأة المنيعة والفارس الزوج المالك .

وينكشف الدور التصعيدى أو بالأحرى ، التعويضى الصرف لفعل البطولة .

لكن صيغة البيتين هى صيغة الزمن الماضى ، كأن الحاضر ما يزال يشهد إنعدام فاعلية الشاعر . ويقطع هذه الصورة الإلتفات إلى الحبيبة فى محاولة للتأكد من أنها تعرف عن البطل ما يريدها أن تعرف ، إذ يحضها على سؤال الخيل لتشهد بأفعاله . وتشهد الخيل بفعل بطولة خارق يتم فى إطار من الحركة المتجاوزة التى تصل هدفها ، على عكس إستحالة سعى الشاعر للوصول إلى الحبيبة فى الحركة الأولى وتطغى صورة الطعن والشك والاختراق ، ويصبح المحرم (البطل) محللا للشاعر : « ليس الكريم على القنا بمحرم » . وتنبثق صورة مدهشة للإختراق تنضح بالفعل الجنسى الذى يعوض عن إنعدام الفعل الجنسى مع المرأة فى إستخدام « هتكت فروجها »

ومسك سابغة هتكت فروجها   بالسيف عن حامى الحقيقة معلم

ويتحول الخصم البطل إلى بديل للمرأة الصعبة : فهو أيضاً ذو منعة ، لا ينال يكره الفرسان صدامه ، لكن الشاعر « ينزل » « يريده » بهذه اللغة التى تفوح برائحة الإقتراب من المرأة ، ثم يطعنه ، للمرة الثالثة ، بالرمح . ويصبح فعل الطعن المتكرر تعويضاً عن إنعدام الطعن الجنسى ، ثم يأتى فعل عجيب جنسى

صرف « ثم علوته » بمهند صافى الحديدة مخذم ، تماماً كما « يعلو » الرجل القادر المرأة المستسلمة أو المغتصبة .

ولحظة سقوط البطل تتوحد صورته بصورة المرأة المغتصبة :

« عهدى به مد النهار كأنما   خضب البنان ورأسه بالعظلم »

وبالمرأة التى تلد بشكل خاص ، وتبدو صورة التوأم عجيبة فى هذا السياق :

بطل كأن ثيابه فى سرحة   يحذى نعال السبت ليس بتوأم

كأنما تفصح من المستوى اللاواعى الذى يشكل البطل المقتول فيه صورة أخرى ، توأما ، للمرأة التى لا تنال . بيد أن فعل البطولة ليس متماسكاً مطلقاً ، بل هو متقطع بهذه الشهقات التى تعود دائماً بعد كل انبثاقة من البطولة إلى تجربة الحرمان الأساسية ، أى إلى الحبيبة النائية لتحاول إستمالتها أو إقناعها أو إجتذابها . وهكذا تعود الحبيبة لتبرز من جديد . مواجهة حركة البطولة والاختراق والانتهاك التى يمارسها الشاعر لكل ممتنع ملغية وطأة العظمة التى برزت . تبدو الحبيبة محرمة تماماً ، عالماً مغلقاً دونه المستحيل . فهى « شاة قنص لمن حلت له » لكنها حرمت على الشاعر . وكل ما يستطيع أن يرد به هو ، من جديد ، الكلام بدلا من الفعل : « وليتها لم تحرم » ، وتنكسر حركة القصيدة ، ويبدو أمراً فاجعاً أن هذا الفارس المخترق لكل حصن عاجز الآن من جديد عن اختراق حصن إمرأة واحدة .

وللمرة الأولى يطغى الكلام على النص ، وينتفى الفعل ، ويكون كل ما يستطيع الشاعر أن يفعله هو أن يرسل جاريته إلى المرأة تتحسس أخبارها ، هكذا يقف العالم المغلق وأمامه الشاعر الذى لا يحسن إلا الكلام ، ولا يحسن الكلام مباشرة بل عن طريق وسيط . فيبعث جاريته ويمتلىء البيتان بالكلام : « قلت » « قالت » « إذهبى » ، « تحسسى » ، « إعلمى » ، وتعود الجارية بالأخبار التى حصلت عليها : رغم الأعادى فالشاة ممكنة « لمن هو مرتم » ، وينتصب ذلك تحدياً باهراً فى وجه البطل ، لكن إستجابته له تظل هى الاستجابة العاجزة التعويضية (أو التصعيدية) فيبحث عن بديل لاختراق الأعادى إلى الحبيبة هو إختراق جسد فارس مدجج ممتنع ، وهكذا يصبح فعل البطولة تعويضاً عن العجز عن الفعل

بإزاء المرأة . إنها لحظة الانكسار الفاجعة . وتأتى الاستجابة للحظة الانكسار ، للعجز الجنسى ، فى صورة البطولة الجريحة : البطولة المخترقة ، تعويضاً :

لما رأيت القوم اقبل جمعهم   يتذا مرون كررت غير مذمم

يدعون عنتر والرماح كأنها   أشطان بئر فى لبان الأدهم

وتشفى النفس المريضة ، النفس المحرومة ، تشفى لا بالارتواء من الحبيبة ، بل بالارتواء من بديل هو إقرار الآخرين ببطولة البطل . وحس الذعر الذى يملأ نفوسهم لدى ظهوره :

ولقد شفى نفسى وأبرأ سقمها   قيل الفوارس ويك عنتر أقدم

فيما تظل « شاة القنص » آمنة تماماً من أن يبلغها العاشق برعبه أو يخترق إليها الحجب المسدلة أو مضارب القوم الذين يحمونها وبينهم « من حلت له » .

— ٦ —

فعل البطولة لدى عنترة فعل فيزيائى صرف : إنه بطولة الجسد وفعل القوة المخترقة الطاعنة المدمرة . وحيثما تبرز القيم فإنها تأتى فى صيغ عامة هامشية ، بدون أن تتحول إلى محرق للفعل . . والتجلى الأسمى لفعل البطولة هو « إختراق المنيع » والنفاذ إلى الجسد المحصن وتفجير الدم . وهذه صورة جنسية صرف . إنها تجسيد للإحتقان المحيط على مستوى جنسى بدأ يتبلور فى النص منذ صورة الفم العذب المقبل اللذيذ الطعم ، وما تشى به الصورة كلها هو نوال جنسى جزئى لا يكتمل ويظل دفيناً يتفجر من ثنايا النص ويتحول إلى وجع لاثب حين تبتعد الحبيبة سراً . وإذ يحدث هذا فإن العجز يطغى على النفس ويحتقن الكبت الجنسى والشهوة والرغبة عاجزة عن التفجر والتحقق ، خصوصاً أن موضوع هذا الكبت هو شاة قنص محللة لرجل غيره : أى هدف سهل النوال نظرياً ، ويبقى أمامه مجال واحد ، هو الإنفجار الجسدى الحسى فى فعل قوة إختراقية طاغية فى جسد حصين لا ينال يتخذ له الآن شكل جسد الخصم البطل ، لكن هذا التفجر لا يكون شريحة كلية متناسقة ، بل يظل طوال النص يتقطع بصورة الحبيبة ، مفصحاً عن

الضواغط الأساسية فى النفس ، ولذلك فإنه كلما عاد يعود أكثر حدة ودموية . ولعل أبدع الصور فى تجسيدها لهذا الكبت الذى لا يستطيع أن يفصح عن نفسه إلا حمحمة هى صورة حصان البطل (وهو فى الواقع الذات الأخرى ، ذاته) . فحصان البطل جزء من عملية الاختراق ، مسربل بالدم ، بل إنه أداة الاختراق أيضاً ، كالعضو الجنسى ، ولشدة سعير عملية الاختراق فإنه يشـكو إلى البطل بعبرة وتحمم ثم .

لو كان يدرى ما المحاورة اشتكى   أوكان لوعلم الكلام مكلمى

والمحاورة هنا كلمة جوهرية ، فهو لا يقول : لو كان يدرى ما الكلام فقط ، بل المحاورة ، وأزمة القصيدة منذ البدء هى أنها لا يمكن أن تكون محاورة ، لأن الحبيبة هجرت ونأت ، بل هى صوت وحيد واحد الاتجاه : هى خطاب ملء بأفعال الأمر والنهى والتودد والإقناع والإغواء ، والحصان لا يفصح كما أن الشاعر لايفصح . وينتهى النص بتسويغ للعجز يتداخل مع فعل البطولة ؛ أى أن محورى النص الأساسيين يعودان إلى البروز هنا . وينغلق النص على صورة البطل منزويا ، كأن كل ماكان كان أضغاث أحلام لا غير

— ٧ —

هكذا تكون تجربة البطولة ضمن الثقافة المركزية إستجابة مضادة : بحثاً عن إنجاز بديل وتعويضاً عن عجز فى عالم يخفق فيه المرء فى نوال مايريده ، دون أن يرفض هذا العالم ويتجاوزه ، بل بالعمل من خلاله ، وهكذا يأتى فعل البطولة إختراقاً جسدياً مفجراً للدم مفترعاً لعدو مدجج لا يستسلم ، تعويضاً عن العجز عن إختراق جسد المرأة جنسياً . وهكذا تكون حركة البطولة تجسيداً لتوتر تزدحم به النفس أمام التمزق والنأى والإمتناع وهشاشة العالم ، وأمام سلم من القيم الجماعية القاهرة (التى لا يفصح عنها النص بجلاء) .

ومن هنا ندرك لماذا تحتل حركة التفتت والنأى هذا الحيز الضخم من نص عنترة (نصفه تقريباً) لأنها هى التجربة المولدة ، وليست مجرد تقليد شعرى ، هى التجربة التى تولد إستجابة البطولة لكى تستطيع أن تعيد للنفس حساً بالتوازن ،

وإمكانية الإنجاز وتغطية العجز ، لكن العملية لا تجدى ، فيعود النص فى النهاية ليعترف بالعجز ، أو يعود العجز ليتفجر فى النص ملغياً وقع فعل البطولة ، وينتهى النص بأعذار مبهمة :

إنى عدانى أن أزورك فا علمى   ماقد علمت وبعض ما لم تعلمى

حالت رماح ابنَىْ بغيض دونكم   وزوت جوانى الحرب من لم يجرم

بهذا الإقرار الكامل بالعجز الذى يمنح للمأساة الفردية بعداً جماعياً جديداً ويضعها فى إطار الصراعات القبلية والإنشراخات التى مزقت عشيرتى ابنى بغيض، عبس وذبيان ، ينتهى النص فاقداً لغة البطولة الإختراقية المتدفقة ومستسلماً للغة تكرارية مبهمة مترددة « إعلمى ما قد علمت وما لم تعلمى » كأن البناء الراسخ المتماسك يتشقق ويتصدع ويبدو الشاعر البطل ضحية عاجزاً عن تجاوز القيود التى تخلقها الوجود الجماعى ، فهو لم يجرم لكن الحرب زوته ، هو الذى كان فى المقاطع السابقة سيد الفعل والحرب والطعان .

هكذا تعود القصيدة إلى نقطة البدء : إلى العالم المغلق أمام الشاعر والشخص العاجز عن الفعل فى هذا العالم بعد أن كانت قد حاولت عن طريق فعل البطولة المقتحم إختراق المغلق وخلق عالم مفتوح ، لكنها فى النهاية تهوى لأن فعل البطولة مايزال يتحرك فى مسار محاط بعالم الجماعة وقيمها ومشكلاتها وأساليب عملها . وهو بذلك يظل مكبلا ، إلا أنه مكبل ينتفض فى قيوده انتفاضات محترقة شارخة تحاول أن تتجاوز عالم الموت والزمنية والعجز إلى عالم من الفعل الإنسانى الخارق . إنه ، فى ذروة بأسه وترامية ، فعل البطولة الجريح وإنشراخ الذات بين الفجيعة والحلم ، بين العجز والمقـدرة .

— ٨ —

تتكون معلقة عنترة ، إذن ، من حركتين : الأولى تمتد من البيت (١) إلى البيت (٣٤) والثانية من البيت (٣٥) إلى البيت (٧٩) . وتكاد هذه الصورة أن تنقسم إلى نصفين متعادلين مجسدة إنفصام الذات الذى يقترب من أن يكون إنفصاما

عصابيا (شيزوفرينيا) وتنبنى كل حركة من وحدات أولية متعددة كلها تشكل بنية دلالية متكاملة .

يطغى على الحركة الأولى فيض من التوتر الحاد ، فيما تنمى الحركة الثانية إستجابة مضادة يملأها زخم الحيوية وفعل البطولة . وتشكل الحركة الأولى عالما مغلقا ، أما الثانية فإنها العالم المفتوح . فى الأولى تقف الحبيبة نائية ، عصية على النوال ، ليس ثمة منها سوى طعم اللذة الماضية ، لكنها المدة تفيض حسية وشهوانية بحيث تبدو حاضرة حضوراً كلياً . وفى هذه الوحدة ، تبدو الذات مكبلة عاجزة عن الحركة والإختراق ، فتلجأ إلى صيغة التمنى ، « هل تبلغنى إياك ناقة شدنية » . لكن الحركة تظل وهمية ، قائمة فى النص وعلى مستوى التخيل فقط . أما فى الحركة الثانية فإن فعل الإختراق هو الفعل الطاغى . يبدو المغلق هنا منهاراً لطعنات الفارس البطل ، سواء أكان هذا المغلق جسد المرأة أو جسد الخصم الجبار . وتغدو لغة القصيدة فيضاً زاخراً من الحركة والإندفاع والدم والرجولة والقدرة على الفتح والإختراق والهتك .

هكذا تشكل الحركة الأولى تجربة الحرمان والإخفاق، لكن الحركة الثانية تأتى لتصعد هذه التجربة وتعوض عن الحرمان الجنسى والعاطفى بارتواء حسى جسدى من نمط آخر : هو الإختراق الجسدى البطولى . وفى لحظات نادرة تتقاطع التجربتان ، فتتحدان فى لغة جنسية بطولية ، وتتجسد قوة الفارس فى إفتتاح واختراق يكون موضعها الجسد ـ المرأة والجسد ـ الخصم فى لحظة واحدة ، وهكذا ، فى ذروة فعل البطولة تأتى أفعال مثل « هتكت فروجها » لتشير إلى الدرع إشارة ملتبسة : هل الدرع هى درع الخصم التى تمزق الآن فقط ، أم هى أيضاً الدروع المحيطة بالحبيبة المحتجبة ؟ وفى لحظة التضاد المطلق مع عالم الحبيبة يأتى هـذا البيت :

تمسى وتصبح فوق ظهر حشية   وأبيت فوق سراة أدهم ملجم

واضعاً وجود البطل مقابل وجود المرأة : هى تعتلى ظهر الفراش الناعم وهو أبداً معتل ظهر حصانة الحاضر للإنطلاق كل لحظة ، ويأتلق البيت التالى بصورة ملتبسة عجيبة :

وحشيتى سرجٌ على عبل الشَّوَى   نَهْدٍ مراكله نبيل المحزم

فالشاعر ، إذن ، حشيته ، لكن هذه الحشية التى يعتليها هى سرج حصان ، بيد أن الصفات التى يختارها لوصف الحصان هى أيضاً صفات للمرأة ، بل إنها هى إسمها ، فالحصان « عبل الشوى » يتحد فيه إسم الحبيبة « عبلة » بامتلاء الجسد ، والحصان « نهد » المراكل ، كالصبية ذات النهدين ، والحصان ، نبيل الحزم ، كالمرأة النبيلة التى نأت وصارت محرمة عليه . والحصان الآن العبل الفهد طوع بنانه ، بل إنه ليعلو صهوته جاعلا منها حشيته البديلة . أى أن لحظة البطولة تزدحم بطاقات حسية زاخرة تحقق تعويضاً ضرفاً عن الحرمان الفعلى من جسد الحبيبة عن طريق تحويلى بعض صفاتها وخصائصها لتصبح فى متناول الشاعر جسدياً : فهو يعلو عبل الشوى لأنه عاجز عن أن يعلو عبل (المرأة) وهو يعلو نهد المراكل لأنه لا يستطيع أن ينال نهد الصبية .

— ٩

هذا المغلق / المفتوح هو جوهر تجربة عنترة ، وهكذا يتصارع هذان البعدان فى البيتين ٥٨ ـ ٥٩ منتصبين أحدهما إلى جانب الآخر : الأول يسمح بذروة الفعل البطولى وتحققه والثانى يمنع الفعل . ففى الأول يبدو البطل الخصم مفتوحاً أمام الشاعر ، يخترق جسده رمح الشاعر .

بَطل كأن ثيابه فى سرحة   يُحْذَى نعالَ السِّبْتِ ليس بتوأم

أما فى (٥٩) فتبدو المرأة عصية محرمة ، مع أنها شاة قنص :

ياشاة ما قنصٍ لمن حلّت له   حَرُمتْ عَلَيَّ وليتها لم تَحْرُم

هى إذن محرمة . لكن جسد البطل الكريم العظيم ليس محرماً :

فشككت بالرُّمح الأصمِّ ثيابهٌ   ليس الكريم على القنا بمحرَّم

هى محرمة عليه جسدياً (جنسياً) ، وكل بطل محلل له جسدياً .

ولذلك تكثر فى النص صور التحليل والتحريم ، المنعة والإختراق ، العجز

عن والقدرة على ، كما تطغى صور الجسدية ، ويظل النص ممزقاً بين هذين القطبين حتى نهايته ، ويظل أحدهما مرتبطاً بالمرأة والآخر بالجسد البديل لها : البطل المدجج .

١٠ —

يمثل فعل البطولة عند عنترة كوناً من المفارقات والتجارب الضدية ، ويفيض فى النهاية بحس طاغ بمأساوية الوجود الإنسانى ، ولعل هذا الفعل ، كما يتبلور هنا . أن يكون فريداً فى المعلقات فهو الوحيد الذى يؤكد البطولة وقيمها الإيجابية من خلال تدمير الحياة والقضاء عليها لدوافع فردية صرف . أى أنه يخالف منطق التصور الجاهلى المركزى الذى كان دائماً يرى الطبيعة الضدية للوجود الإنســانى ويزهو بإنقاذ الحياة لا بالقضاء عليها ، وحين يكون لا بد من تدمير الحياة فإن ذلك يأتى من أجل انقاذ الحياة نفسها على الأقل حياة الفاعل الطاعن التى كانت ستدمر لولا طعنه ، إن لم يكن حياة آخرين غيره ممن يكون هو حامياً لهم وذائداً عن حياضهم وحياتهم . أما لدى عنترة فإن الحياة تدفع إلى أزهى صورها وترصد فى أوج جمالها وتجليها ثم تأتى الطعنة المخترقة وتهوى الضربة الباترة لتحتزها وتتركها « جزر السباع » . ثمة عنف هائل ، فعل بطولة « ملتبسة » بالمفهوم الجاهلى ، لذة فى التمزيق والتدمير لا لأن الحياة مهددة بل من أجل شىء مغاير تماماً . إن العنف هنا إستجابة مضادة للعجز الداخلى المطلق ، للشلل فى موجة الزمن والتمزق وقيم القبيلة وانشراخاتها وتحريم المحرم فيها ، ثم فى مواجهة الحبيبة التى أعطت قدراً من اللذة ثم نأت . الأزمة هنا أزمة شلل داخلى صرف ، ولذلك فإنها لا تجد تعبيراً عنها وتجاوزاً لها إلا فى فعل عنف خارجى صرف ، فى خلق تجسد قناعى للحبيبة التى ترخى القناع فتمنع الشاعر عنها ، هو جسد بطل آخر منيع وتحويله إلى درئية للطعنات المخترقة الصارخة من عمق الحرمان والعجز فى النفس منشكة فيه بفعل تدميرى مطلق يصل نشوته فى رؤية « فريصته تمكو كشدق الأعلم » وتفجر الدم المهراق ، هكذا يكون فعل البطولة فعل تدمير : أى بطولة إذن هى هذه ! إنها لتبدو بطولة عبثية ، وأن عبثيتها لتشتد حين تعجز فى النهاية عن تحرير الذات من عجزها فتنحسر البطولة لتترك الذات نهشاً للآخر لانكار عمرو ،

ورماح ابنى بغيض المتحاربة ، ووصية العم ابنى ضمضم اللذين مايزالان تهديداً لم تدر عليه دائرة الحرب ، بعد أن كانت عبثيتها قد تجلت فى التضاد الحاد جداً الذى تخلقه بين صورة الحبيبة وصورة الخصم : الحبيبة « شاة قنص » ورشأ من الغزلان حرأرثم « ، والخصم « هذا المدجج الشاكى السلاح غير المستسلم » ، وفى المفارقة الحادة بين موقف الشاعر أمامها : فأمام الشاة الضعيفة هو فى ذروة الشلل ، وأمام المدجج هو فى ذروة الفتك . أمام المرأة التى نأت لا يملك غير الســلام والتحية والكلام :

« يا دار عبــلة بالجـــواء تكلمى وعمى صباحاً دار عبلة واسلمى »

وأمام المدجج ليس ثمة من كلام ، بل فعل الطعن والضرب المدمر . إنها بطولة عبثية على كل صعيد إلا على هذا الصعيد الداخلى الصرف حيث تغدو تعويضاً وتفريغاً إنفعالياً حاداً يؤدى إلى وهم شفاء النفس وإبرام لسقمها بصورة ما ، دون أن يحل الأزمة الحادة التى تمزقها ، رغم البيت (٧٤) الذى يأتى فى نهاية فعل البطولة وبعد صورة إقتحام الخيل للغبار عوابسا ، مشعراً بأن الأزمة قد حلت وأن النفس وصلت إلى وئام داخلى إذ شايعها لبها ، بعد أن كان نقيضاً لها ، وحفزت هذا اللب بأمر مبرم أمر مبرم . لكنه مبهم تماما وهو بالتأكيد ليس قراراً باختراق عالم الحبيبة المغلق والوصول إليها ، بل إقراراً بالعجز عن مثل هذا الفعل ، كما يأتى البيتان الأخيران ليؤكدا :

إنى عدانى أن أزورك فاعلمى ما علمت وبعض مالم تعلمــى

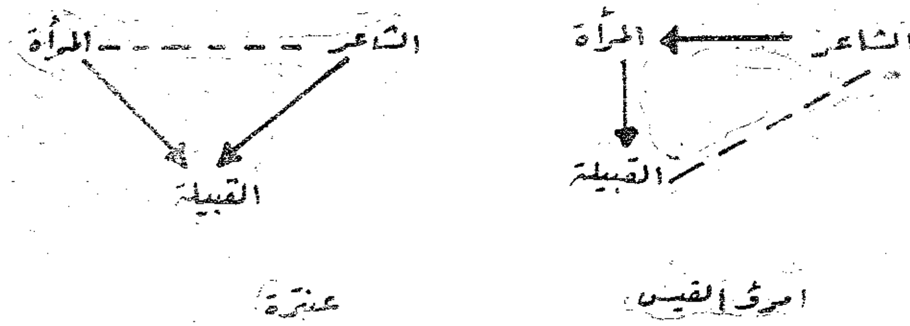
حالت رماح ابنى بغيض دونكم وزوت جوائى الحرب من لم يجرم

ويستكين جيشان العنف وينكسر رمح البطولة فى لحظة عجز واستسلام للواقع وانزواء فى ركن خائف مشلول لا يملك فيه « البطل » سوى ندب براءته المهدورة .

١١ —

حين نصف بنية العلاقات القائمة بين الشاعر ، المرأة ، القبيلة فى معلقة عنترة بلغة المثلث الذى شكلته فى دراسة القصيدة الشبقية ، تنجلى حقيقة بالغة الأهمية : هى أن عنترة البطل المخترق السامى (على عكس امرىء القيس تماماً الذى لم يكن

فعل البطولة الفيزيائية بالنسبة له محوراً من محاور الشخصية أو النص) يختار القبيلة على حساب المرأة : بمعنى أنه يمارس حركته المتفضة الدافقة بالبطولة دون أن يرفض القبيلة ، بل ضمن إطار القيم التى تؤسسها والعلاقات الإجتماعية التى تنظمها : الزواج ، الأبوة ، السيادة إلخ . ولذلك فإن فعل البطولة لديه ذو إتجاه خارجى وقائم فى إطار القبيلة ، أما إمرو القيس فقد كان نقيض ذلك : بطولته بطولة إختراق لدائرة القبيلة والقيم التى تؤسسها وإنتهاك لها من أجل الوصول إلى المرأة المحصنة ، وتأكيد لكون العلاقة الجنسية والشبقية عامة أعظم أهمية فى سياق الصراع الأساسى بين الإنسان والزمن ، والإنسان والعالم ، من نظام القبيلة : هكذا يتضاد مثلثا عنترة وامرىء القيس تماماً :



وهكذا تظل رؤيا إمرىء القيس على حافة الموشور الرؤيوى الذى إقترحت أن المعلقات ، بوصفها بنية واحدة متكاملة ، تشكله (٤) .

« فما تــزود مما كان يجمعــه
إلا حنوطاً وما واراه من خــرق
وغــير نفخــة أعــواد
تشــب لــه
وقل ذلك من زاد لمنطلق » . .

أعشى همــدان

(ديوان الشعر العربى ١ – ٣٤٥)

« إنما نعمــة قوم متعــة
وحيــاة المــرء ثوب مســتعار » . .

الأفــوه الأودى

(ديوان – الميمنى ص ١١)

« وهــالوا عليــه الترب رطبا ويابسا
فذلك بيت الحق
لا الصــوف والشــعر » . .

(الأفوه : سا ١٥٠)

(٢)

معلقة طرفة

السهم فى لحظة النزع

« لِخَوْلَةَ أطْلَالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ   تلوحُ كباقِي الوَشْمِ فى ظاهِرِ اليدِ
وُقُوفاً بها صحْبِي علَيَّ مطِيَّهُمْ   يقُولون لا تهلِكْ أسىً وتجلَّدِ
كأنَّ حُدُوجَ المالِكِيَّةِ غُدْوَةً   خلايا سفِينٍ بالنَّواصِفِ مِنْ ددِ
عدوْلِيَّةٌ أوْ مِنْ سفِينِ ابْنِ يامِنٍ   يجُورُ بها الْملاحُ طوراً ويهْتدِي
يشُقُّ حُبابَ الْماءِ حيزُومُها بهَا   كَما قسم التُّرْبَ الْمُفَايِلُ باليدِ
وفى الْحيِّ أحْوى ينفُضُ الْمرْدَشادِنٌ   مُظاهِرُ سِمْطَىْ لُؤلُؤٍ وزبرْجدِ
خذُولٌ تُراعِي ربْرباً بخميلةٍ   تناولُ أطرافَ الْبريرِ وترْتدِي
وتبْسِمُ عنْ ألْمى كأنَّ مُنوِّراً   تخلَّلَ حُرَّ الرَّمْلِ دِعْصٌ لهُ ندِ
سقتْهُ إياةُ الشَّمْسِ إلاَّ لِثاتِهِ   أُسِفَّ ولمْ تكْدِمْ عليهِ بإثمِدِ
ووجْهٍ كأنَّ الشَّمْسَ حلتْ رداءها   عليْهِ نقِيُّ اللَّوْنِ لمْ يتخدَّدِ
وإنِّي لأُمْضِي الهمَّ عِند احْتِضارِهِ   بعوْجاءَ مِرْقالٍ تروحُ وتغْتدِي
أمُونٍ كألْواحِ الإرانِ نسأْتُها   على لاحِبٍ كأنَّهُ ظهْرُ بُرْجُدِ
تُبارِي عِتاقاً ناجياتٍ وأتْبعتْ   وظيفاً وظيفاً فوْقَ مورٍ مُعبَّدِ
تَرَبَّعَتْ الْقُفَّيْنِ فى الشَّوْلِ ترْتعِي   حدائِقَ موْلِيِّ الأَسِرَّةِ أغْيدِ
تريعُ إلى صوْتِ الْمُهيبِ وتتَّقِي   بذِي خُصلٍ روْعاتِ أكْلفَ مُلْبِدِ

كأنَّ جناحَيْ مضْرحِيٍّ تكنَّفا   حِفافيْهِ شُكَّا فى الْعسِيبِ بمِسْرَدِ
فطَوْراً بهِ خلْفَ الزَّمِيلِ وتارةً   على حشفٍ كالشَّنِّ ذاوٍ مُجدَّدِ
لها فخِذانِ أكْمِلَ النَّحْضُ فِيهما   كأنَّهُما بابا مُنِيفٍ مُمرَّدِ
وطيٌّ محالٍ كالْحنِيِّ خُلُوفُهُ   وأجْرِنةٌ لُزَّتْ بِرأْيٍ مُنضَّدِ
كأنَّ كِناسَيْ ضالَةٍ يكْنُفانِها   وأطْرَ قِسيٍّ تحْتَ صُلْبٍ مُؤيَّدِ
لها مِرْفقانِ أفْتلانِ كأنَّما   تمُرُّ بسلْمَيْ دالِجٍ مُتشدِّدِ
كقنْطرةِ الرُّومِيِّ أقْسمَ ربُّها   لتُكْتنفاً حتَّى تُشادَ بقرْمدِ
صُهابِيَّةُ الْعُثْنُونِ مُوجدةُ القرا   بعِيدةُ وخْدِ الرِّجْلِ موَّارةُ اليدِ
أُمِرَّتْ يداها فتْلَ شزْرٍ وأجْنحتْ   لها عضُداها فى سقِيفٍ مُسنَّدِ
جنُوحٌ دِقاقٌ عنْدلٌ ثُمَّ أُفْرِعتْ   لَها كتفاها فى مُعالىً مُصعَّدِ
كأنَّ عُلُوبَ النِّسْعِ فى دأياتِها   مواردُ مِنْ خلْقاءَ فى ظهْرِ قرْدَدِ
تَلاقَى وأحياناً تبِينُ : كأنَّها   بنائِقُ غُرٌّ فى قميصٍ مُقدَّدِ
وأتْلعُ نهَّاضٌ إذا صعَّدتْ بِهِ   كسُكّانِ بُوصِيٍّ بدجْلةَ مُصْعِدِ
وجُمْجُمةٌ مِثْلُ الْعلاةِ كأنَّما   وعى الْملْتقى مِنْها إلى حرْفِ مبْرَدِ
وخدٌّ كقِرْطاسِ الشَّامِي ومِشْفرٌ   كَسِبْتِ الْيَمانى قَدُّهُ لَمْ يُحرَّدِ (٣)
وعيْنانِ كالماوِيَّتيْنِ اسْتكنَّتا   بكهْفَيْ حجاجَيْ صخْرةٍ قلْتِ موْرِدِ
طحُورانِ عُوَّارَ القذى فتراهُما   كمكْحُولتَيْ مذْعُورةٍ أمِّ فرْقدِ
وصادِقتا سمْعِ التَّوجُّسِ للسُّرى   لِهجْسٍ خفِيٍّ أوْ لِصوْتٍ مُندَّدِ
مُؤلَّلتانِ تعْرِفُ العِتقَ فِيهما   كسامِعتَيْ شاةٍ بحوْملَ مُفْردِ

وأروعَ نبّاضٍ أحذَّ مُلَمْلَمٍ   كمِرداة صخرٍ فى صفيحٍ مُصمَّدِ
وإنْ شئتُ سامى واسطَ الكور رأسُها   وعامتْ بضبعيها نجاءَ الخفيددِ
وإنْ شئْتُ لمْ تُرْقِلْ وَإنْ شئْتُ أرْقلتْ   مَخافَةَ مَلوىً منَ القدِّ مُحصَدَ
وأعْلمُ مخروتٌ مِن الأنْفِ مارنٌ   عتيقٌ متى تَرجُمْ بهِ الأرضَ تزْددِ
على مثْلها أمْضى إذا قالَ صاحبي   ألا ليتْني أفديكَ منها وأفتدى
وجاشتْ إليهِ النفْسُ خوفاً وخالهُ   مُصاباً ولوْ أمسى على غَيْرِ مرْصدِ
إذا القومُ قالوا من فتى خلْتُ أنّني   عُنيتُ فلَمْ أكْسلْ ولمْ أتبلّدِ
أحلتُ عليْها بالْقطيعِ فأجْذمتْ   وقدْ خبَّ آلُ الأمعزِ المُتوقِّدِ
فذالتْ كما ذالتْ وليدةُ مجلِسٍ   تُري ربَّها أذيالَ سحْلٍ مُمدَّدِ
ولسْتُ بحلاّلِ التّلاعِ مخافةً   ولكنْ متى يسْترفِدِ القومُ أرْفدِ
فإنْ تبغِني فى حلقةِ القوْمِ تلْقني   وإنْ تقتنصني فى الْحوانيتِ تصْطَدِ
متى تأتني أصْبحتْ كأساً رويّةً   وإنْ كُنْتَ عنها غانياً فاغْنَ وازددِ
وإنْ يلتقِي الْحيُّ الْجميعُ تُلاقِني   إلى ذِرْوةِ الْبيْتِ الكريمِ المُصمَّدِ
نداماىَ بيضٌ كالنُّجومِ وقيْنةٌ   تَرُوحُ إلينْا بيْنَ بُرْدٍ ومُجْسدِ
رحيبٌ قِطابُ الجيبِ منهَا رَفيقةٌ   بجسِّ النّدامى بضّةُ المُتجرِّدِ
إذَا نحنُ قُلْنا أسْمعِينا انْبرتْ لنا   على رِسْلِها مطْرُوقةً لَمْ تُشدَّدِ
وما زالَ تشْرابي الْخُمورَ ولذّتي   وبيعِي وإنفاقِي طريفِي ومُتْلَدِي
إلى أنْ تحامتْني الْعشيرةُ كُلُّها   وأُفْرِدْتُ إفرادَ الْبعيرِ المُعبَّدِ
رأيْتُ بنِي غبْراءَ لا يُنكِرُونني   ولا أهْلُ هذاكَ الطِّرافِ المُمدَّدِ

ألا أيُّهذا اللائمي أشهدَ الْوغى   وأنْ أحضرَ اللذّاتِ هلْ أنتَ مُخْلدي
فإنْ كُنْتَ لاَ تسْتطيعُ دفعَ منيَّتي   فدعْني أُبادِرُها بما ملكَتْ يدي
فلَوْلا ثَلاثٌ هُنَّ مِنْ عيشةِ الْفَتى   وجدِّكَ لمْ أحْفِلْ متى قامَ عُوَّدِي
فمِنْهُنَّ سبْقيُ العاذلاتِ بشرْبةٍ   كُمَيْتٍ متى ما تُعْلَ بالْماءِ تُزْبِدِ
وكرِّي إذا نَادى المُضافُ مُحنَّباً   كسِيدِ الغضا نبَّهْتَهُ المُتورِّدِ
وتقصيرُ يوْمِ الدَّجْنِ والدجْنُ مُعْجِبٌ   ببهكنةٍ تحْتَ الخِباءِ المُعمَّدِ
كأنَّ البُرينَ والدَّماليجَ عُلِّقتْ   على عُشَرٍ أوْ خِروَعٍ لمْ يُخضَّدِ
ذريني أُروّي هامتي فى حياتِها   مخافةَ شُربٍ فى الحياةِ مُصرَّدِ
كَريمٌ يُروِّي نفسهُ فى حياتِهِ   ستعلَمُ إنْ مُتْنا غداً أيُّنا الصَّدِي
أرى قبْرَ نحّامٍ بخيلٍ بمالِهِ   كقبْرِ غويٍّ فى البطالةِ مُفْسِدِ
ترى جُثْوتيْنِ مِنْ تُرابٍ عليْهِما   صفائحُ صُمٌّ مِنْ صفيحٍ منضّدِ
أرى الموْتَ يعْتامُ الكِرامَ ويصْطَفي   عقيلةَ مالِ الفاحِشِ المُتشدِّدِ
أرى العيْشَ كنْزاً ناقِصاً كُلَّ ليلةٍ   وما تنقُصِ الأيّامُ والدّهْرُ ينفدِ
لعمْرُكَ إنَّ الموْتَ ما أخْطأَ الفتى   لكالطِّوَلِ المُرْخى وثِنْياهُ باليدِ
فمالِي أراني وابْنَ عمّي مالكاً   متى أدْنُ منْهُ ينْأَ عنّي ويبْعُدِ
يلُومُ ومَا أدْرِي علامَ يلُومني   كما لامني فى الحيِّ قُرْطُ بْنُ معْبدِ
وأيْأسني من كلِّ خيْرٍ طلبْتُهُ   كأنّا وضعْناهُ إلى رمْسِ مُلْحَدِ
على غيْرِ شيءٍ قلْتُهُ غيْرَ أنّني   نشدْتُ فلمْ أُغفلْ حمُولةَ معْبدِ
وقرَّبْتُ بالقُرْبى وجدِّكَ إنّهُ   متى يكُ أمْرٌ للنَّكيثةِ أشْهدِ

وإنْ أُدْعَ لِلجُلَّى أَكُنْ مِنْ حُماتِها ... وإنْ يأتِكَ الأعْداءُ بالجهد أَجْهَدِ
وإنْ يقذفوا بالْقذْعِ عرضكَ أسْقِهِمْ ... بِشرْب حياض الْموْت قبْل التهَدُّدِ
بِلا حدث أحْدثته وكمُحْدث ... هجائي وقذفي بالشَّكاةِ ومطْردي
فلو كان موْلاى امْرأً هو غيْره ... لفرّج كربِي أوْ لأنْظرني غدِي
ولكن موْلايَ امْرُؤٌ هو خانقي ... عَلى الشُّكر والتَّسْآلِ أوْ أنا مفْتدِ
وظلْمُ ذوى القرْبى أشدُّ مضاضةً ... على المرْءِ منْ وقْع الْحسام المُهنَّدِ
فذرني وخلقي إنني لك شاكِرٌ ... ولوْ حلَّ بيْتِي نائياً عند ضرْغدِ
فلوْ شاءَ ربِّي كنْت قيْس بْن خالد ... ولوْ شاءَ ربِّي كنْت عمْرُو بن مرْثد
فأصْبحْت ذا مالٍ كثيرٍ وعادني ... بنون كِرامٌ سادةٌ لمُسوَّدِ
أنا الرَّجُل الجعد الَّذى تعْرفونهْ ... خشاشٌ كرأْسِ الْحيَّة المتوَقِّدِ
فآليْت لا ينْفكُّ كشْحي بطانةً ... لأَبيضَ عَضبِ الشَّفْرَتيْن مُهنَّدِ
حُسام إذا ما قمْت منْتصراً بِه ... كفى العوْد منْه البدْءُ ليس بِمعْضدِ
أخي ثقةٍ لا ينْثني عن ضريبةٍ ... إذا قيل مَهْلاً قال حاجِزهُ قد
إذا ابْتدر القوْمُ السِّلاح وجدْتني ... منيعاً إذا بَلَّت بِقائمه يدى
وبَرْك هجُود قدْ أثارتْ مخافتي ... نواد أمْشي بِعضبٍ مُجرَّدِ
فمرَّتْ كهاةٌ ذات خيْف جلالةٌ ... عقيلة شيْخ كالْوبِيلِ يلنْدد
يقول وقدْ تَرَّ الْوظيف وَساقها ... ألسْت ترَى أنْ قد أتيْت بِمُؤيِدِ
وقال ألا ماذا ترُون بِشاربٍ ... شديدٌ عليْكم بغْيُهُ مُتعمِّدِ
وقال ذروهُ إنّما نفْعُها لهُ ... وإلاّ تكفُّو اقاصي الْبَرْك يزْددِ

فظلَّ الإماءُ يمتلِلْن حوارها ... ويُسْعَى عليْنا بالسَّديفِ المسرْهد
فإنْ مُتُّ فانْعيني بِما أنا أهْلُهُ ... وشقِّي عليَّ الْجيْب يا ابْنة معْبد
ولا تجْعليني كامْرِئٍ ليْس همُّه ... كهمِّي ولا يُغْني غنائي ومشْهدى
بطيءٍ عن الجُلى سريع إلى الْخنا ... ذلول بِأَجْمَاعِ الرِّجال مُلهَّد
ولو كنْت وغلاً في الرِّجالِ لضرَّني ... عداوة ذى الأَصْحَاب والمُتوحِّد
ولكنْ نفى عَنِّي الأعادى جراءتي ... عَليهِمْ وإقْدامي وصدْقي ومحتدى
لعمْرك ما أمْرِي عليَّ بغُمَّةٍ ... نهارى ولا ليْلي عليَّ بسرْمد
ويَوْمٍ حبسْتُ النَّفْس عنْدَ عراكِه ... حفاظاً على عوْراته والتَّهدُّد
عَلى مَوْطن يخشى الفتى عنْدهُ الرَّدى ... متى تعتَرِكْ فيه الفرائصُ تُرْعد
وأصْفرَ مضْبُوح نظرْتُ حِوارهُ ... عَلى النَّار واسْتوْدعْتُهُ كفَّ مُجْمِد
ستبدى لك الأيَّامُ مَا كُنْتُ جاهلاً ... ويأْتيك بِالأَخْبَارِ من لمْ تُزوِّد
ويَأْتيك بِالأَخْبَار منْ لمْ تبِعْ لهُ ... بَتاتاً ولمْ تضرِبْ لهُ وقْت مَوْعِد

١ —

تدخل قصيدة طرفة لغة الطقوس من خلال الأطلال بلمحة بارقة تكشف أطلال خولة المنقوشة كالوشم في اليد ، مستخدمة لغة البقاء والأبدية : « باقي » الوشم . كما تدخل لغة الطقوس من خلال الصيغة (formula) التي تستقيها من حضور شعرى ولغوى جماعي ، كان امرؤ القيس قد إمتاح منه أيضاً ، في البيت الثاني الذى يحدث هنا وفي معلقة امرىء القيس مع تغيير صوتي طفيف يحتفظ للقافية بوجودها : « تجمل تجلد » (١) ، وتبدو الأطلال هكذا باهتة شديدة العمومية محددة تحديداً إسمياً عارضاً ، ثم تبدأ صورة الراحلين بالتنامي ممثلة نقيض العفاء والاندثار والجفاف ، مستحضرة صورة الماء والسفن الضخمة تشقه صعدا ، مكتسبة طبيعة أسطورية إذ تسمى باسم ابن يا من ذى الدلالة المشتقة

من اليمن ، وهى دلالة هامة لأن اليمن يحفظ مسار السفن فى خضم يجور فيه الملاح تارة ويهتدى تارة ، ويعمق البيت الثالث حس التوتر الكامن فى صورة السفن ، وإنقسام حركتها بين جور وهداية ، حين يطور صورة حركتها التى تشق الماء عن طريق صورة لعبة الحظ (تقسيم المفايل باليد للتراب) التى يمكن أن تنتهى بالربح كما يمكن أن تنتهى بالخسارة ، إنها مقامرة غير معروفة النتائج فهى أيضاً تجور تارة وتهتدى أخرى ، ، هكذا تتشكل الحركة الأولى من النص فى إطار التباس عميق ووجود ضدى فالأطلال قائمة كباقى الوشم : تجسد الفناء والبقاء ، والذات تنقسم بين الأسى وبين التجلد ، وحركة السفن الحدوج تتيه وترشد وتبدو مقامرة قد تؤدى إلى أى من إتجاهين . بل إن الانقسام ليبدو لغوياً أيضاً : فصورة السفن الأساسية « عدولية » أو « من سفين ابن يامن » .

ومقابل هذه الحركة الملتبسة تبدأ بالتشكل حركة أخرى تزخر بجمال الصبا وترف العيش وحيوية النشوة ، وكما تجسدت الحدوج فى صورة السفن ، تتجسد المرأة فى الحركة الجديدة فى صورة شادن ، ويتضح بجلاء أن النص ينمى نفسه على محاور رمزية إستعارية . لكن الحركة الجديدة تمتلك إلتباسها الخاص كذلك : فالمرأة الأنثى توصف بلغة الذكر أولا (البيت ٦) ثم بلغة الأنثى (البيت ٧) دون أن يحسم إلتباسها نهائياً . كذلك يلتبس زمن النص فى هذه الحركة بالنسبة إلى الحركة الأولى . لقد ساد فى الحركة الأولى الفعل المضارع والزمن الحاضر تماماً (لخولة أطلال ، تلوح ، وقوفاً ، يقولون ، كأن حدوج . . خلايا ، يجور ويهتدى ، يشق . . .) مع إستثناء واحد (كما قسم الترب) له صيغة الماضى ودلالة الحضور ، ويستمر الزمن الحاضر فى صورة المرأة (فى الحى أحوى ينفض . . مظاهر خذول تراعى . . . تناول وترتدى وتبسم عن ألمى) مع إستثناء واحد فى موقع مطابق تماماً من البيت « تخالى » له صيغة الماضى والدلالة على الحاضر . بيد أن البيت التاسع يبدأ بصيغة الماضى « سقته إياه الشمس ويستمر بها » إلا لثاته أسف ولم تكدم عليه بإثمد « ويكتمل بها » ووجه كأن الشمس حلت رداءها عليـــه . . لم يتخدد » . بيد أن الصورة ذاتها هى صورة للشباب الغض ، بكل ما فيه من طراوة ونداوة ومائية ، فهى إستمرار لحس المائية فى صورة الســفن واغداق اللازمنية على النص : فالوجة لم يتخدد ، والبسمة تكشف عن ألمى منور ،

وقد سقته إياة الشمس : إن الزمن هنا هو زمن الحيوية الفياض ، هو أوج التفتح والرفاه واللاتغير ، على عكس زمن الأطلال الذى يجسد فاعلية التغير والتقدم : بل إن الزمن هنا هو زمن الخصب والتجدد والولادة . فالشادن الخذول تراعى ربرباً بخميلة غارقة فى جنة الخصب والإخضرار : والصورة تجمع الترف الإنسانى (سمطى لؤلؤ وزبرجد) بالترف الحيوانى بالترف النباتى « كأن منوراً تخالى حر الرمل دعص له ندى » . وتغدق الطبيعة على هذا الوجود ما فيها من ضوء فتسقيه الشمس وتحل رداءها عليه .

ويتوحد فى هذا الجمال الغض بعد الطبيعة ببعد الإنسان ، الغزال بالمرأة ، الشمس بالرمل ، الماء بالضوء . ويبدو الزمن متوقفاً لا يعبر كأن رصداً قد ختم عليه للحظة خارجة على الزمن .

لكن كل هذا الكمال والجمال لا يلغى الهم ، بل إنه ، من طرف ما ، ليزيده عمقاً لأنه يبرزه فى سياق الزمنية والتغير والاندثار . فما فى الحى لم يعد فى الحى بل إنطلق فى رحلة المالكية ، وفى هذا المفصل تبزغ الناقة ، بكل دلالات الصلابة ، والثبات والديمومة فى بنيتها ، وكل ما فيها من طاقة الاندفاع والاختراق والتجاوز .

٢ —

تشغل الناقة حيزاً مركزياً فى النص ممتدة من البيت ١١ إلى البيت ٣٩ دون إنقطاع وإلى البيت ٤٣ إذا تجاوزنا الانقطاع المؤقت الذى يحدث فى البيتين ٤٠ — ٤١ . ولعل أول ما يمنح الناقة تميزها أن يكون وقوعها فى مفصل بين من بنية القصيدة يتسم لا بتجربة الأسى والهم ، بل بصور غضاضة الشباب ونداوة الجمال اللتين كانتا قد تجلتا فى الوحدة السابقة — وصف الشادن الجميل فى الحى ، كذلك يجدر بالذكر أن الناقة تكتمل بصورة أنثى غيداء تعرض مفاتنها فى مجلس المتعة ، هكذا تنبع الناقة من سياق الحيوية والجمال وتكتمل فى سياق الحيوية والجمال ، وكلا السياقين تطغى عليه صورة المرأة والرجل ، ومع ذلك كله ، فإن حركة الناقة تبدأ لغوياً بالصيغة « وإنى لأمضى الهم » ، أى أنها تبرز حركة مضادة للأسى النابع من تجربة التفتت والتغير . أما الملاحظة الأخيرة الشيقة حول الحيز المكانى للناقة فهى أنه يبدأ بصورة الحركة الدائبة (تروح وتغتدى) المحددة بالزمن إطلاقاً ، وينتهى بصورة الحركة

الدائبة المجردة تماماً عن الزمنية « فأجذمت . . . وذالت كما ذالت . . . » ، ومن هذا المنظور تبدو الناقة فى بروزها الأول جزءاً من وعى الزمن حميماً لكنها تنتهى بالخزوج على الزمنية والوصول إلى ثبات لا تغير فيه .

وتتبلور صورة الناقة على محورين : الاندفاع اللائب ، والصلابة والرسوخ العظيمين . لكنها فى كلا المحورين تتشكل معجونة بالزمن ، بل بالموت أيضاً . فهى ، كما ذكرت ، تروح وتغتدى وهى كألواح الإران (خشب التوابيت المخصص للسادة) . وهى تبارى « عتاقاً » « ناجيات » بما فى كلتا اللفظتين من حس بالزمنية والخطر . لكنها ، فى اللحظة نفسها ، مرتبطة بسياق تجدد الحياة وولادتها ، فهى حامل ، مندفعة فى عالم من الخصب والازدهار (مولى الأسرة أغيد) . وترسم الناقة بلغة الجنس كما رسمت المرأة بها ، فالذكر يلاحقها وهى تتقى « بذى خصل » .

لكن الناقة بالتدريج تبدأ بالانفصام عن سياق الزمنية والانتصاب خارجه مكتسبة أبعاداً من الخفة والسرعة والضخامة تحيلها إلى وجود طقسى سام على الواقع سمواً باهراً ، فهى مرتبطة ، أولا ، بالنسر (البيت ١٦) فخذاها « أكمل النحض فيهما » بما فى الفعل من تعبير جلى عن الكمال فى الخلق ، كأنهما بابا قصر منيف ممرد يبدأ بتعميق الرسوخ وخلق حس الثبات والتماسك الذى يستمر فى البيت (١٩) فى تلاصق فقراتها وتراصفها ، ويعمق هذا الثبات والتماسك إستخدام الصيغ اللغوية والصور الدالة على التجمع والتوحد والتنظيم ، فى إطار تتنامى فيه الناقة فى لغة تأطر الأقواس وارتفاعها إلى أن تكتمل بصورة « قنطرة الرومى » المشيدة بالقرمد ، التى تصبح رمزاً مكتملا للديمومة والبقاء (فعل البناء الإنسانى الخالد) والصلابة والثبات . بعد أن يكمل طرفة إقامة نصتب الديمومة والصلابة ، المنعة والرسوخ ، مؤطراً ، مقوساً ، مقنطراً مكثفاً مدعماً ، ويمنح الناقة وجودها الطقسى — الأسطورى فى حضورها الطاغى الآن على النص يطلقها من عقال النصبية فى مسار الحركة المندفعة من جديد ، لأن المبالغة فى تأكيد الثبات فى غياب الحركة ينتهى رمزياً بالجمود والموت. لذلك يأتى البيت (٢٣) مبرزاً اللون والحركة « بعيدة وخذ الرجل موارة اليد » كاشفاً الاندفاع فى كلا طرفيها ، لكن البيت التالى (٢٤) يعود الى محور الصلابة والانفتال

والتجمع والتوحد ، كأن حواراً فعلياً يبدأ بالنمو بين المحورين، ويستمر هذا الحوار فيما بقى من صورة الناقة ، فيأتى البيت (٢٥) موحداً بين المحورين فى شطريه على مستوى بنيته الدلالية وبنيته اللغوية : فى إندفاع الصفات وتدفقها « جنوح دفاق عندل ثم أفرغت » كانفجار الماء من الصخر ، دون فواصل أو حروف عطف ، ثم فى إنتصاب الجسم فيزيائياً فى وضع من العلو المكانى الحاد « أفرعت لها كتفاها فى معالى مصعد »[٢] . ثم يبلغ السبك الصورى ، ودقة الرصد التفصيلى ذراه فى إبراز آثار السيور المضفورة فى الجلد المشدود الأملس ، وتعود صورة الصخر إلى الارتباط بهذا الجسد الهائل ويعود أيضاً الحوار بين المحورين فى البيت (٢٨) مبرزاً الحركة فى سياق جديد الآن هو سياق شق السفينة للماء ، فعنقها المبحر يبرز مثل سكان سفينة تمخر دجلة صعداً ، وتربط الصورة بين حركة الناقة هنا وبين حركة ناقة الظاعنين فى الشريحة الأولى ، خالقة خيوط إتصال داخلية خفية ، وتعود صورة الصلابة ، ناقلة النص من مجال المائية وحقلها الدلالى إلى نقيضه ، الحديد وتصنيعه ، من الطبيعى إلى الثقافى ، بلغة ليفى — شتراوس ، فى البيت (٢٩) الذى يركز على إتمام تفاصيل النصب مبرزاً الآن الجمجمة « مثل العلاة » ومستخدماً الفعل البؤرى فى صورة الناقة كلها فعل التماسك والتجمع « وعى » . وتتنامى التفاصيل فتبرز صورة الخد (الوجه) مرتبطة بالكتابة والتصنيع المتأنق ، وتعود المائية فى صورة العينين ، وفى صيغة توحد بين الأضداد : بين اللين والصلب ، المائى والجامد ، تماماً كما حدث فى أبيات سابقة ، فالعينان — المرآتان مستكنتان فى « كهفى حجاجى صخرة قلت مورد » ، وفى وسط هذا الثبات والنقاء والصلابة تنبثق صورة تشع باتجاه صور سابقة ، هى صورة المكحولة أم الفرقد التى يملأها هاجس الخوف على الحياة الوليدة . وفور إنبثاق هذا الهاجس تدخل الناقة لغة التوجس والحذر ، فهى صادقة السمع ، متوجسة ، تسمع حتى الهجس الخفى كما تسمع الصوت المندد ، وهى كشاة حومل المفرد تتسمع « رز الأنيس » ، بلغة لبيد بن أبى ربيعة (٣) . وتبدو الناقة وكأنها فجأة قد إنحرفت عن مسارها الرئيسى ، أو كأن مسارها قد إنشرخ جزئياً بلغة الخوف والتوجس والحذر والخطر المهدد ، وصور الحيوان المفرد الخائف ، ويبدو الشرخ أكثر عمقاً حين يأتى البيت (٣٥) بلغته الملتبسة تماماً التى تجمع محورى الصلابة والتماسك والخوف والإرتياع فى بنية واحدة

فالقلب « أروع نباض كرداة صخر فى صفيح مصمد » بكل ما فى هذه الصورة من منعة وتوحد وتجانس لا ينفذ منها شىء ، بيد أن « أروع ونباض » تشير ان أيضاً إلى الارتياع وسرعة خفقان القلب خوفاً .

ويستحق هذا التوزع بين عالمين وقفة متأملة ، فهو أول إشارة إلى إنشراخ فعلى فى صورة الناقة وأول إيحاء بأن هذا النصب المتماسك الصلب المنيع هو أيضاً عرضة للإنفصام والانقسام . وتبلغ هذه الطبيعة الموزعة درجة عالية فى البيت (٣٧) الذى يجمع بين الناقة وصاحبها للمرة الأولى بعد أن طغت صورة الناقة واختفى الصاحب إبتداء من البيت (١١) حيث برزا معاً فى لحظة الإندفاع إلى الطبيعة مغالبة للهم . ومن الدال جداً أن البيت (٣٧) الذى تلتقى فيه الذاتان الآن بيت إحتمالى فى لغته موزع فى تركيبه ، شرطى فى صيغته :

« وإن شئت لم ترقل
وإن شئت أرقلت

وهو أيضاً البيت الذى يفصح عن خوف الناقة الصريح للمرة الأولى :
« مخافة ملوى من القد محصد » .

ويتحول الشرخ إلى شق فيزيائى فعلى فى البيت (٣٨) :
« واعلم مخروت من الأنف »

كما تستمر صيغة الشرط الاحتمالية فى البروز « متى ترجم به الأرض تزدد » وحين يصبح الخوف صريحاً إلى هذا الحد فإن البيت (٣٩) يأتى مسبوكاً بلغة الخوف والتهديد ، إذ يقول الصاحب « ألا ليتنى أفديك منها وأفتدى » بدرجة حادة من الإلتباس والغموض المتمثلين فى « أفدى . . أفتدى » ، وفى الهاء «منها » التى لا تشير إلى إسم صريح ، بل إلى ما يبدو قوة خفية سرية كانت تتخلل النص بأ كمله خلال تنامى حس الصلابة والمتانة والرسوخ ، وهكذا تبلور« الهاء» فعـلا الهواجس العميقة التى كانت قد بدأت تنسرب إلى صورة الناقة وإلى وجود الذات الشاعرة ، إبتداء من البيت (٣٢) على الأقل ، ويأتى البيت(٤٠) مبلوراً بلورة كاملة حس التهديد الذى كان كامناً سابقاً ، فى إشارته إلى جيشان النفس خوفاً ، وفى حس الترقب والترصد

الذى يطغى عليه ، وتبدو هذه الإشارات جميعاً غريبة على النص سطحياً ، لأنها تنبع من سياق القوة والصلابة ، لكنها على مستوى عميق تبدو بلورة لهواجس كانت قد تخللت النص بأ كمله حتى الآن وستستمر فى التموج فيه فى القسم التالى إلى أن تنفجر فى رعب الرؤيا التى تكتسح النص حين ينفجر التوتر والتناقض بين الشاعر والقبيلة ، أى حين تنشرخ صورة البطل الفرد المتماسك وحس الوحدة القائم بينه وبين الجماعة ، وفى هذا الإطار يمكن أن نرى الدلالة العميقة للبيت (٤١) الذى يشير إلى صلابة الشاعر وكونه الفرد المتميز النمطى :

« إذا القوم قالوا من فتى خلت أننى عنيت فلم أكسل ولم أتبلد » فهو تأسيس لعظمة الذات مواز لتأسيس عظمة الناقة وفى لحظة من محاولة تجاوزت الإنشراخ . وبعد هذا الإنتصاب التعادلى للذاتين يمكن للنص أن يجمعهما فى حركة إندفاع واحدة

« أحلت عليها بالقطيع فأجذمت »

كما يمكنه أن يصل إلى ذروة من الحيوية والاستجابة والتواصل عن طريق توحيد الناقة بالمرأة ، فى إطار من خضوع الأنثى للذكر ، وبلغة إستعر اضية مليئة بتبض الخيـــال .

وتكتمل صورة الناقة : طقساً من الطقوس الاحتفائية العجيبة ، طقساً يؤسس الثبات والرسوخ ، الحيوية والحركة ، الديمومة والإستمرارية لكنه فى وسط ذلك كله يشى بالانشراخات الكامنة فى الجوهر من هذا الثبات وهذه الديمومة وتلك الحيوية وهو بالضبط التصور الذى سيبدأ الآن بتشكيل محور نمو صورة البطل : راسخاً ، شامخاً ، متوحداً بالآخر ، عميق الإنتماء إلى الجماعة ، لكنه فى الداخل الأكثر همجية مسكون بالإنشراخ الذى لا بد أن يأتى . والذى يأتى بحق ، ويأتى حاداً ، مفجراً ، مدمراً .

— ٣

تصهر صورة الناقة فى تكوينها ، هـــذا الطود المجمع المتوحد المتراص ، أبعاد شخصيات القصيدة كلها . فهى الذات الشاعرة التى ترحل إلى الطبيعة نأياً عن « ها » : عن أى شىء ؟ عن أى أزمة داخلية محرقة تشق القلب وترمضه ؟ إن للـــ « ها »

طاقة تعبيرية مذهلة ، فهى شحنة الكثافة المتوقدة فى نص يشتعل توقداً(٤) . هى الأزمة والمأساة ووعى الموت وإدراك زمنية الوجود الإنسانى وزوالية الجمال الذى ارتسم فى حركة المرأة ـ الشادن ، هى « الدنيا » ، هى كل الرعب الإنسانى فى مواجهة الشرط الإنسانى ، والناقة هى الأكثر حميمية من فداء الصديق وافتدائه ، حين يملأه هذا الرعب وتجيش نفسه به فيخال نفسه مصاباً دون أن يكون ثمة من يرصده ، إذ أن ما يرصده هو ما سيتكون فى بيت آت : الموت الذى يرصد الإنسان كل آن ، ويشد بالطول المرخى فيقطع خفق النفس بالنفس . فى وسط هذا الرعب ينتصب الفتى الذى يختصر الفتوة فى ذاته يخال له أن ما من نداء إلا له وما من فتى إلا هو ، فيندفع دون تردد ، والناقة هى التجلى الآخر لهذا الفتى ، يحيل عليها بالسوط فتندفع تنحل فى الآل المتوقد فيتواقع إيقاع حركتها وإيقاع حركته ليخلقا إيقاع الحياة والنشوة. وفى تلك اللحظة تبدو الناقة مختالة فى إيقاع الحركة المتساوق مع الطبيعة كأنما هى إمرأة جميلة تعرض مفاتنها لسيدها فى مجلسه تميس بأثوابها الموشاة الرخية ، وهكذا تقع حركة الناقة بين حركتين للمرأة والجمال : الأولى المرأة الشادن ذات البسمة اللمياء والثانية المرأة المستعرضة جمالها الرخى ، والناقة توسط بينهما : فهى من الشادن فى شىء ومن المرأة الرخية الثوب فى شىء . وتنبثق صورة المرأة الآن فى المجلس ممهدة الطريق لظهور مجلس الغناء والشرب والقينة بدرجة باهرة من الخفاء والترابط البنيوى. وتستمر صورة الأنا فى النمو خيطاً خيطاً فى نسيج له جميع ملامح النسيج القبلى . فالشاعر لا يلجأ إلى التلاع خوف أن يرده الواردون بل هو فى المكان الذى يسهل إسترفاده فيه . وهو فى حلقة القوم ، وفى الحوانيت يشرب مع الشاربين . هو فى كل مكان يؤكد انتماءه إلى نظام القيم القبلية السائد ، فى كل مكان يكون فيه عضواً يسهم فى ترسيخ هذا النظام وتحقيق مثله العليا . هو يهب الكأس لمن يقبلها ، وهو فى لقاء القوم فى الذروة من سلم ارتقائهم إلى المجد وانتمائهم إلى المحتد الكريم ، وهو هنا « مصمد » المكانة عاليها بلغة تستعيد لغة الصلابة والتساوق فى الناقة . وهو ، فى وجوده الذروى ، نجم مجلس الشراب ، المجلس الذى يتكون فى إطار الجمال والضوء والبياض والمتعة الحسية والرفق ، فنداماه ، بيض كالنجوم وقينتهم ترفل فى الترف الحريرى ، رخية اللباس معطاء ، رقيقة ، تستجيب لجس الندامى بضة إذ تعرى ، وهى رهن المشيئة ، تماماً كما كانت الناقة ، تنبرى لهم رخية طرفاء العين لا تتشدد . أى أن صورة القينة

تجسيد لعالم من الليونة والبياض والاستجابة والرخاء والمتعة ، عالم يشبع الحس بصراً وسمعاً ولمساً . وفى ذروة إكتمال هذا العالم الرخى ، الملىء غبطة ، تهدر لحظة الشرخ ، لحظة التوتر الممزقة فى وسط القصيدة تماماً (البيتان ٥١ ـ ٥٢) فلقد أدى هذا العالم الذى يصنعه الشاعر ، بتشرابه ولذته وإنفاقه للطريف والمتلد ، إلى الصدام مع القبيلة ، مع نظام القيم الذى ينتمى إليه الشاعر بقوة ، ويصبح الشاعر بعيراً معبداً ، تتحاماه العشيرة كلها . يصبح الخارجى الذى يوضع خارج الدائرة ، بل خارج السياق الإنسانى كله ، كما تكشف الصورة الحيوانية التى تنبثق تجسيداً للإقصاء والمرض الحيوانى الذى يجسد الداء الذى تخشاه القبيلة (البعير المعبد) . فى لحظة القطيعة تتغير صورة العالم . الدائرة التى كان ينتمى الشاعر إلى المركز منها تنقلب : ينقذف المركز خارجاً وتغلق الدائرة ، يصبح ثمة مداران : مدار العشيرة ومدار الفرد ، وهو على طرف المدار الأول متحامى متجنب كالبعير المصاب بالجرب : لم يعد نجم القبيلة والذروة من بيتها المصمد . لقد إنشرخ النظام تماماً . وفى هذه النقطة الجديدة يصبح الشاعر الفرد بين عالمين ، عالم الصعاليك « بنى غبراء » وعالم الأغنياء « ذوى الطراف المعمد » . وهو هنا مألوف لكليهما . فهؤلاء لا ينكرونه وأولئك لا ينكرونه، إنه الآن عالق فى نقطة التوتر والقلق ذو إنتماء مزدوج ضدى ، تماماً على الحافة . إنه السهم فى لحظة النزع . القوس متوترة مشدودة واليد تكاد أن تفلت ثم لا تفلت . يبقى السهم متوتراً مشدوداً معلقاً فى لحظة اللاقرار . وعند هذه اللحظة الإلتباسية ، بالضبط تبدو الحركة الأولى فى القصيدة باهرة الدلالة ، عميقة الغور فى دورها البنيوى، بما تجسده من إلتباس حاد وعلوق بين عالمين متضادين .

هكذا تصل أزمة القصيدة الأساسية ، التى كان تكوينها جنينياً فى الحركة الأولى، إلى نقطة التبلور : « يجور بها الملاح طوراً ويهتدى » ، ويصبح الموقف المتوتر وجوداً متميزاً كلياً ، ويبدو الأمر غير قابل للفهم : فلقد تنامى النص فى إطار من التناغم النسبى ، ومن تألق الجمال ومتعة المجلس وروعة العرى وصلابة رفيقة السفر . لكن شيئاً ما كان ينبض قلقاً مستبطناً هذا البناء الذى بدا متناغماً متخللا إياه . والآن ينفجر هذا النبض رؤيا مرعبة توقد السعير فى مجاهل الروح وتحرقها بهذا القلق المرمض الداخلى وتأتى صرخة مواجهة يقينية المصير : المصير الواحد الذى لا بديل

له والذى كانت جميع الصور السابقة محاولة لاستباقه وتجاوزة قبل أن يتكون . إنه الموت :

إلا أيهذا اللائمى أشهد الوغى وأن احضر اللذات ، هل أنت مخلدى ؟

يرعد الصوت متأتئاً بالهمزات « ألا أى اللائمى أش . وأن أح . : هل أن . . . » راجفاً ، مواجهاً ، حاداً لا ينطلق من موقف البعير المفرد الخائف ، بل من موقف اللىء يحمى هذا القلق الوجودى القادر على المواجهة لأن كل شىء عبثى والمواجهة ان تزيد الأمور عبثية . ويتمحور الوجود الآن حول قطبين : جسدية الإندغام فى الوغى وحسية الخطر والدم والصراع ، وحضور اللذات والنهل منها . وكل ذلك انتفاض فى وجه الزوالية ، فى وجه يقينية الفناء . « هل أنت مخلدى » ببساطة ، لا . دعنى إذن أبادر المنية ، أستبقها ، كأنها سيف سيهوى قاطعاً أى برهة وليس فى الوجود من فسحة تضاع . دعنى إذن أبادر السيف بملء حياتى بالمعنى : المعنى الوحيد الممكن فى حياة لامعنى لها لأنها موت . المعنى الوحيد الذى تملك يدى أن تخلفه : الحياة المليئة فى كل لحظة منها فى كل برهة . انه صوت سيدورى(٥) من جديد ينبض فى القلب المروع : حارب الموت بالحياة . لا مجال لحرب من نوع آخر . وتأتى الاستجابة الهادرة : ثلاثة أشياء تمنح الحياة امتلاء ومعنى ، ولولاها لما أبه الشاعر النهاية : سبق العاذلات ، كسبق الموت ، بشرية تفور بالماء وتزبد ، تجيش بزخم الحياة المتدفق ، بحركية الانبثاق والتفجر ، وكرى كالذئب المتورد المنبه استجابة لنداء ، بحركية الاندفاع إلى الأمام ، وإلغاء الزمن ، عامل التغير وحامل الموت ، بمتعة يوم الدجن مع جميلة تحت الخباء المعمد . ثلاث إذن : متعه الجسد شرباً ، ومتعه الجسد عراكاً وبطولة ، ومتعة الجسد جنساً . انه الصوت الأزلى الأبدى : من سيدورى ، عبر أبى الهندى عبر الخيام إلى آخر قصيدة يكتبها شاعر معاصر مهووس بالزمن والموت . وتزخرف الصورة لتخلق من المرأة جسداً من اللدونة والنعومة والترف وتصل بالمتعة أوجها .

بيد أن أوج الجمال ، كما أخفق سابقاً فى نفى الهم ، يخفق الآن فى نفى الموت . فتعود شهوة الحياة لتنبع لا من متعة الحياة بل من الإدراك الفاجع لنهائية الموت ، وهو إدراك تصبح فيه كلا الحياة والموت كأساً نسقى . ويضرع الشاعر أن يترك

ابروى هامته من إحدى الكأسين مخافة الشرب المصرد من الأخرى . إنها معركة استباق ومبادرة . هل ينجح الإنسان فى الأرتواء قبل أن يشد الموت طوله المرخى فتنعقد الأنشوطة حول العنق ؟ تلك هى الأزمة الفاجعة . ومن هذه الأزمة بالضبط تفيض صورة الحياة ومعناها ومعنى القيم ، يفيض مقياس جديد يسوى المتناقضات ويلغى تمايزها : كل شىء يصبح مساوياً لكل شىء آخر : الغنى والفقير ، المرتوى والصادى . بيد أن حس المساواة هذا فى حضور الموت يوقد الشهوة بالإرتواء من الحياة لأن ذلك يصبح السبيل الوحيد للتمايز ، لإلغاء التسوية المدمرة :

كريم يروى نفسه فى حياتــه ستعلم إن متنا غدا أينا الصدى

فحين يأتى الموت ويتساوى الإنسان بالإنسان ، لا تبقى ثمة من وسيلة للحكم على الفعل فى الحياة لا من خلال مدى التحقق والإرتواء الجسدى الحسى : فمن حفلت أعراقه بالرواء كان المتميز ، ومن لم كان الصدى الخاسر لمعركة الزمن .

فى هذا المنظور الوجودى للزمن وللموت والحياة ، ينهار نظام القيم تماماً ، ينفجر الحس الفردى مدمراً الوعى الجماعى ، وملغياً شرعية نظام القيم الذى كان الشاعر قد عبر عن انتمائه العميق إليه فى الشريحة السابقة ، قبل انبثاق وعى الموت . هنا يصبح قبر النحام البخيل الغنى مثل قبر الغوى المفسد ، رغم أن هذا ضن بماله فلم ينفقه فى الشرب وذاك بدد أمواله فيه . ولا ينهار نظام القيم فحسب ، بل ينهار الوجود الفردى الإنسانى ويتفتت . لا يبقى من الإنسان شىء ، ولا يبقى من تمايزه أثر . بل يصبح الضدان واحدا لا فى مستوى العظمة بل فى مستوى الانحلال والتفاهة ، فما يبقى هو حفنتا تراب تنضغط فوقهما بثقلها صفائح صماء من صفيح منضد ، بكل ما فى توالى الصاد والضاد من ثقل وسكونية وصمم ، وينتهى العالم هكذا بهذه التفاهة والفناء الكلى واللامعنى . بل إن اللامعنى والعبثية ليصلان أوج حدتهما إذ يبرز الموت مختاراً للأصفى والأجمل فى الوجود ، للكرام وخير ما يضن به الفاحش المتشدد .

وكما نقلبت مفاهيم القيم ، ينقلب تصور الشاعر للزمن : لا تعود الحياة نقطة نبدأ عندها وننمو ونبنى ونكتمل ونتطور إلى أن نبلغ أوجاً لا يتجاوز فنسقط ، بل تغدو كتلة قائمة سلفاً ، كنزاً يوجد بحجم محدد ووزن محدد ثم يكون وجودنا بداية نقصانه . كل ساعة تأكل شيئاً منه ، كل ليلة ينقص وينقص ثم ينفد . عندها نسقط

فى هوة الموت ، ويطغى هذا التصور المرعب للزمن ليصل حد الرعب المشل فى الصورة التالية مركز ثقل القصيدة والتجربة . إذ ينتصب الموت قناصاً لا يخطىء ، ولا يرمى من بعيد على هدف منفصل عنه ، بل إنه لقناص يمسك بحبل أنشوطته حول عنق الإنسان ، وهو يرخى له آنا فيتحرك مخدوعاً بوهم الحركة ووهم الفعل . لكن أى برهة فى الزمن يمكن أن تكون برهة انقشاع الوهم إذ يشد الموت القناص على الحبل الذى يمسكه فتضغط الأنشوطه ، وتجحظ العينان ؛ وتقلص هذه الصورة الوجود الإنسانى إلى مستوى البهيمة ، إلى حيز التفاهة والعجز والشلل الكلى ، حيث ينعدم الفعل الإنسانى وتنعدم الإرادة الإنسانية وتنعدم الحرية الإنسانية . فلحظة الحرية ليست إلا وهم الحرية لأن المتحرك لا يعدو أن يكون متنقلا فى دائرة مغلقة وحول عنقه الزمان . إن الإنسان حاضر فى سياق الموت عالق فى شبكته كل آن وبرهة . فأى معنى للوجود إذن ؟ .

فى هذا العدم العبثى يغدو العالم بلا معنى ، تبدو الخلافات والصراعات والقيم بلهاء : ويأتى هذا التساؤل البرىء المصعوق :

« فما لى أرانى وابن عمى مـــالكاً   متى ادن منه ينأ عى ويبعـــد ؟ »

أى عبثية هى هذه العبثية ؟ كيف يمكن لبشرى أن يتصرف وكأن ثمة معنى ما يبرر البعد والقرب واللوم والإنفعال الحقيقى بالأشياء وهو يعى الموت هذا الوعى المدمر ؟ بل كيف يمكن لمالك أن يتصرف بشكل يدفعنى إلى ذروة اليأس من نوال أى خير أطلبه وتبلغ قسوته هذا الحد الذى لا يمكن أن يبرره إلا أن يكون الإنسان المعامل بهذه الطريقة قد دفع بالمعامل إلى هوة القبر ؟ وكل هذا دون ذنب سوى نشدان غامض لحمولة معبد الغامضة .

هكذا ، إذن ، ما يزال ثمة نبض للحياة : فالشاعر يطالب ويسعى ، رغم دمار العبثية ، ولأنه يطالب ويسعى ويبلغ غاية الجهد فإنه يخرج من دائرة الموت الصاعقة ويستعيد حس الفعل والقدرة على الفعل وتنشرنق صورة له فى إطار الفعل :

وإن أدع للجلى أكن من حماتها   وإن يأتك الأعداء بالجهد أجهد

إنها نتفاضة الحياة فى وجه الوعى المدمر للموت متمثلة ، من جديد ، فى الإنتماء

كأن الإنتماء بالمفهوم الدموى (القربى والعرض) يصبح الإستجابة الوحيدة المعقولة للفناء . وتعود القصيدة إلى توترها المحموم ، تعود أزمة الصراع بين وعى العبثية وما يفرضه من خروج على نظام القيم وبين الإنتماء إلى القبيلة لتمزق النص من جديد ناقلة إياه من مفصل إلى مفصل بقلق يمنعه من القرار فى أى موقع . إنه السهم فى لحظة النزع من جديد . وتحتل رابطه الدم فى هذا الوجود المتوتر القلق مكانه بالغة الأهمية . فهى من جهة امكانية لإضفاء المعنى على الوجود ، ومن جهة أخرى أقسى ما فى الوجود من أشكال الظلم . وتصبح أزمة العلاقة والإنتماء هى الأزمة الخانقة ؛ وتحتشد بالضدية : فالمولى هو الخانق وهو موضوع الافتداء ، وظلم ذوى القربى أشد مضاضة على النفس مع وقع الحسام المهند . والشاعر « يدنو من الآخر ابن عمه فيبعد » . وتبدأ الأزمة بإيجاد حل لها : فيقبل الشاعر النفى والانفصام الآن ، ويبدو الإنتماء عملية مستحيلة مع ما تفيض به رؤيا الموت من حس بالقيم مغاير لنظام قيم الجماعة . يقبل الشاعر النأى إلى «ضرغد» بهذا التركيب الصوتى العجيب الذى يفوح برائحة النفى القاسى . وتنتهى معركة القيم إلى قبول الوضع الإنسانى ومشيئة القدر ، هكذا أنا وهكذا قدرلى لو شاء ربى كنت شيئاً آخر . كنت ذا مال وبنين وأنتمى إلى نظام القبيلة وأحقق الخلود عبر التناسل . لكنه لم يشأ فالام يستمر العراك ، ولحظة الإستسلام تنبثق الذات المصارعة من جديد ، لكنها الآن ذات فردية لم تعد لها علاقة بالجماعة ، فهى لا تبحث عن إنتماء إليها ، ولا تنحل فى قيمها ، بل هى ذات جديدة . إنها الأفعى ذات الرأس المتوقد ، مسلحة كل لحظة بحسامها العضب المهند ، تقوم منتصرة به فيكون الحاسم الفاصل جديرا بالثقة المطلقة لا ينثنى عن ضربه ، حاضراً دائماً فى اليد التى تظل يقظة للحظة ابتدار القوم السلاح . ويحسم الصراع الدائر فى النفس بهذه الصورة العجيبة للحسام الحاسم الذى لا تردد فيه والجدير بالثقة على عكس ابن العم والقبيلة التى تحاشته وهكذا تنتهى المعركة التى دارت خلال ٨٥ بيتاً من الشعر المحتشد بالأزمة ، المتوتر المتوقد ، المتلبس ، الموزع المنقسم على نفسه : وإنه لطبيعى ورائع أن ينتهى بصورة السيف الباتر الحاسم للأمور .

ويتجلى الفرد نفسه كالسيف الذى يمشى به مجرداً مثيراً للخوف ، إلا أنه خوف من نمط آخر : فهو يخيف الإبل المجود إذ تراه يخطر وبيده السيف فتمر

أفضلها وأعزها على صاحبها، تستثير عطف الشاعر شاهر السيف ويقول قائل: ماذا ترون بهذا الشارب الباغي، إلا أن صوتاً آخر يقول: دعوه وما يريد يذبح ما يشاء وعودوا بباقي الإبل . ويذبح الشاعر الناقة لتكون طعاماً ويقام طقس الشواء ويدار باللحم اللذيذ على الآكلين . وتشكل الناقة في هذا المفصل حركة دالة ، فهي تأتي بعد الإنهيار الكامل أمام عبثية الوجود ، وبعد انتفاضة الذات في صورة السيف الباتر الحاسم ، ويكون الفعل حاسماً من قبل الشاعر رغم الأصوات المتداخلة وتعيد صورة الناقة مسرحة العلاقة بين الإنسان والموت معكوسة الآن : فطرفها القاتل الذى يمسك بالسيف (كالطول المرخى) هو هذه المرة الشاعر نفسه الذى كان فى الحركة السابقة الضحية : والضحية هى الناقة ، التى كانت فى حركة أسبق سبيل النجاة ورمز الصلابة ، ويمكن أن تضاء هذه العلاقة بالمخطط التالى :

الموت ← الإنسان (الشاعر)

= القاتل   = الضحية

الإنسان (الشاعر) ← الناقة

= القاتل   = الضحية = رمز الصلابة والبقاء

— ٤ —

وهكذا تبلغ رؤيا القصيدة ذروة مأساويتها فتكشف شمولية الموت والضدية المرعبة فى الوجود الإنسانى . فالإنسان الضحية فى رعبه من الموت وإشفاقه على نفسه يظل رغم ذلك يمارس دور القاتل : أداة الموت ، فهو يجمع النقيضين ، والناقة المختارة من بين البرك العزيزة على قلب الشيخ ، تصبح هى الضحيه التى تقدم ذبيحة فى طقس الشواء وهى التى كانت قد إنتصبت فى النص رمزاً للصلابة والمنعة والعظم ورفيقاً للإنسان فى رحلة البحث عن خلاص ، وإن الصورة بأكملها لتعيد مسرحة العلاقة التى أصفها ، حتى فى وحداتها اللغوية التى تشع بالمأساة المتكررة . فقد كان الشاعر وصف الموت بقوله :

« أرى الموت يعتام الكرام ويصطفى   عقيلة مال الفاحش المتشدد »

وهو الآن نفسه يتجه إلى الإبل المجود الآمنة شاهراً سيفه ويقع إختياره منها على :

« عقيلة شيخ كالوبيل يلندد »

وهكذا تشكل لفظة « عقيلة » مركز الإشعاع الدلالى فى الصورة ، كما يبدو « الفاحش المتشدد » تجلياً آخر للشيخ العضب كالعصا الذى يجسد مرور الزمان عليه وتحويله إلى وجود ذبلت حيويته . كذلك تعمق الصورة بعد تجلى الذات الفردية فى وجودها الخاص : فالقول هنا والذبح ليسا تعبيراً عن القيم الجماعية، عن الكرم والقرى كما كانا فى الحركة التى سبقت مواجهة الموت . بل إنهما لتجسيد لانبثاق الذات الفردية ، خارجة من إسار القبيلة ، فى طقوس ولادة من نمط خاص : ولادة القدرة على الفعل ، وحسم المواقف ، والبلوغ ، لقد دخل البطل دائرة الذات المنفصمة ، المستقلة ، الناضجة .

لكن مسرحة الموت بهذه الطريقة (وموت الناقة المختارة) وطقس الشواء يعمقان حس الموت ومواجهته . ويأتى البيت التالى لهما مباشرة ناضحاً بالموت ، يطلب من إبنة معبد أن تنعى الشاعر بما هو أهله وأن تبكيه وتشق عليه الجيب ، فى صورة مضادة تماماً لصورة المرأة ذات الجيب التى كانت قد برزت فى سياق الحيوية والمتعة والتفجر :

« رحيب قطاب الجيب منها رفيقة   بجس الندامى بضة المتجرد »

وفى لحظة الموت الذى كان الشاعر قد رآه فاعلية تسوية لكل شيء بآخر ، للنبيل بالوضيع ، يطلب الشاعر الآن من إبنة معبد أن لا تساوى بينه وبين الآخرين . فإذا كانت المساواة حتمية فى الموت ، فليكن التمايز قائماً لحظة الموت فى موقف الأحياء :

« ولا تجعليني كامرئ ليس همه   كهمي ولا يغني غنائي ومشهدي »

بيد أن عنصر التمايز مختلف تماماً عن التمايز الذى يراه الآخرون والذى كان الشاعر قد رفضه فى حركة سابقة . فالتمايز هنا بين من يسرع إلى الخنا ويبطىء عن الاستجابة لمواجهة الأمور العظام وبين من يسرع إلى الجلى ويبطىء عن الخنا ، بين الأبى

الذى لا يذل أمام تهديد الرجال وبين الذليل أمامهم . وهو ، الشاعر ، المميز فى كل ذلك ، هو القوى الذى لا يعرف الضعف والذى لا تزعجه عداوة الجماعة أو الفرد هو الذى ينفى عنه الأعادى إقدامه وصدقه ومحتده ، وهكذا تكتمل انتفاضة الذات الفردية الحاسمة المتوحدة المتميزة ، ويلغى اللاتمايز الذى يخلقه الموت بتمايز من نمط جديد يتم خارج إطار القبيلة تماماً ، وفى دائرة تمثل نقيضاً للإنتماء إليها ، لقد إنطلق السهم أو كاد .

وتكتمل الآن صورة البطل فى تأكيد طبيعته الحاسمة . فهو لا يسمح للأشياء بأن تطمره فى ركامها ، فتطول غمته نهاراً أو يصبح هم ليله سرمداً ، بل يحسم الأمور بقوة سيف باتر ، وهو يحبس النفس حين تشده نوازع متضاربة ، فى مواقف ترعد فرائص الرجال ، ويظل مسيطراً على الموقف تماماً ، وهو يجمد لعبة الحظ فى طقس المقامرة . هكذا يجمد الزمن . بل يلغيه ولا يستسلم له : لا يستسلم لأنه خرج من مواجهة عبثية الموت بحدة اليأس الذى يصهر النفس ويرفعها فى وجه الوجود والزمن ، فبعد مواجهة الموت ، المأساة العظمى ، تصبح مواجهة أمور كغمة عابرة أو موقف ترعد فيه الفرائص قضية سهلة .

هكذا تخرج الذات الفردية من حمى الموت مصهورة ، صلبة ، لقد مرت فى المطهر الأرضى — مطهر التجربة ، وخرجت من حمى التوتر الذى ساد صراعها مع القيم الجماعية ، مع محاولة الإنتماء واستحالة الإنتماء متوحدة ، متماسكة ، غير موزعة ، ذات يقين . لقد انطلق السهم وانتهى عذاب التوتر فى لحظة النزع .

٥ —

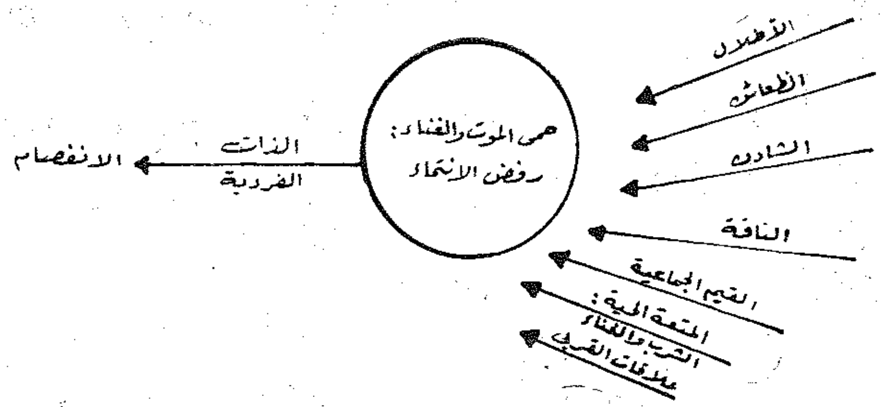
يمثل هذه الرؤيا تؤكد القصيدة فى بيتها الأخيرين أن الحياة معركة إكتشاف : الأيام تبدى ما يجهله المرء لأن الأيام هى التجربة ، والأخبار تأتى من غير مصادرها المتوقعة . ذلك أن لحظة الكشف والتجلى لحظة سرية عجيبة تنبثق دون موعد ودون ترتيب إنها فيض الذات خارجة من حمى الصراع فى لحظة إنطلاق السهم .

٦ —

بعد هذا التتبع المتقصى لتنامى النص عند طرفة ، يمكن بلورة مكوناته الأساسية

فى تركيب شرائحى يقطعه خطان : خط التوتر الدائم الذى يتكرر فى المكان ، وخط الإنطلاق الذى يتنامى من التجربة .

فالنص بأكمله محاولة إنطلاق من بؤرة حمى صاعقة تحتلها وتفيض بها رؤيا لحتمية الموت وإلغائه للتمايز فى الوجود ولعبثية نظم القيم التى تنبع من فهم سطحى للحياة اليومية والاجتماعية . تتجه نحو هذه البؤرة رموز الخصب والجمال والصلابة والمنعة والثبات جميعاً ووجود الشاعر الفردى المنتمى بحرارة ، وتخرج منها ذات فردية حاسمة باترة واعية تماماً لأبعاد الوجود والمصير . هكذا تكون تجربة الموت موحدة ، تصهر الشتات : شتات التجربة الإنسانية : الزمنية (الأطلال) والمتعة الجمالية (الشادن) والصلابة (الناقة) والمتعة الحسية (مجالس الشرب والمغنية) والقيم الاجتماعية (الكرم والنبل والعراقة والسمو فى القبيلة) لتحيله إلى سبيكة صافية هى الذات المتجلية المتنامية التى يحل عليها سلام مع النفس كلى . ولا يتم ذلك كله إلا بعد حدوث هذا المفصل الحاد فى القصيدة الذى يتخلى فيه الشاعر عن محاولة الانتماء تماماً ، ويتمسك برؤياه قائلا : « فذرنى وخلقى . . . ولو حل بيتى نائياً عند ضرغد » . فى هذه اللحظة ، لحظة قبول الانفصام الكلى ، تبزغ الذات الفردية المتماسكة المخلصة لنفسها وتأتى هذه الكلمة الدالة : لقد نفى الأعادى جرأتى وصدقى إله الصدق مع النفس وللنفس فقط دون تنازل من أجل الآخرين .



أى أن القصيدة تدخل عالم التجربة الفردية من خلال طقوس الجماعة : الأطلال ، والجمال والناقة ، والقيم ، والغناء والمتعة ، بل إنها لتغالى فى تبنى هــذه الطقوس

فتدفع بوحدة الناقة إلى نمو هائل قل نظيره فى الشعر الجاهلى . لكنها ، فى مسافة الصراع من أجل الانتماء ، تدرك أن التناقض بين الرؤيا الفردية والرؤيا الجماعية هو من الحدة بحيث يستحيل تماماً أن يتحقق سلام بينهما أو يتعايشا فى المساحة الزمنية والمكانية نفسها . لذلك تخرج الذات مكانياً فى البدء (ولو كان يبقى نائياً عند ضرغد) ثم تخرج من لغة الطقس ومن قيم الجماعة لتؤكد رؤياها وقيمها ووجودها فقط . وإذ تفعل ذلك فإنها ترفع توحدها راية ويخترق السهم ، فريداً وحيداً ، الفضاء .

— ٧

إن المبالغة فى تأكيد الناقة تقابلها مبالغة فى تأكيد أهمية علاقة القرابة ، لكن هاتين المبالغتين(٦) اللتين تنتميان إلى عالم القبيلة ورؤياها المركزية لا تحلان الأزمة ولا تلغيان التوتر . ولذلك تأتى مبالغة من نوع مضاد لهما تماماً : محو وجود الناقة ورفض علاقة القرابة فى أكثر صورها مباشرة متجسدة فى الذبح الطقوسى : هكذا تقتل الناقة « عقيلة الشيخ الأب » ولا يؤبه للمعارضة الصادرة عن الجماعة بل يحسم الشاعر الأمر بالسيف . بعد أن كان قد عجز عن حسم الأمر بالنقاش والجدال وكشف أسرار رؤياه المرعبة . ويلعب السيف دوراً مركزياً ، فهو أولا تجلى ألم ظالم ذوى القربى ، وهو فى النهاية أداة قطع السرة ورفض ذوى القربى .

الناقة	مبالغ فيها	توتر	الناقة	مذبوحة	سلام الذات مع نفسها
القرابة	مبالغ فيها	توتر	القرابة	مرفوضة (مذبوحة)	
		توتر			حل التوتر

وتصبح القصيدة طقساً للحرية : لتحرير الذات من سياقها القبلى . إنها مخاض الولادة وطقس الولادة ، إنها القوس فى لحظة النزع والإنطلاق .

— ٨

قصيدة طرفة هى نص التوتر المطلق بين الشهوة للانتماء واستحالة الانتماء . بين رغبة الدخول فى طقوس القبيلة والتشرنق داخل عالمها وتحقيق المكانة والسؤدد من خلالها وفى إطار نظام القيم الإجتماعية والفكرية الذى به تحيا وبه تدير وجودها وسعير التبريح الداخلى الذى يصعقه التناقض المطلق بين هذا النظام المصنوع إجتماعياً والممثل لمصالحة عملية مع الوجود وبين الحقيقة الكلية الباهرة التى تخلق قيمها الخاصة بها : الموت. إنها — القصيدة — نص إستحالة المصالحة بين الواقع اليومى الظاهرى والحقيقة الخالصة الباطنية . القبيلة تؤسس نظام قيمها على وهم البقاء وضرورة التنظيم التمايزى ضمن الجماعة وتصنيف السلوك والعلاقات فى مراتب . والرؤيا المذهلة للموت تكشف عبثية النظام ، والتصنيف ، وخلق المراتب ، ووهم البقاء وتلغى التمايز بين الأفراد والقيم والتصورات . القبيلة تجهد لخلق « المعنى » خارج سياق الموت عن طريق إنحلال الذات فى الجماعة وكبت الرؤى الفردية المتجاوزة للواقع اليومى ، والذات الفردية تجهد لخلق المعنى داخل سياق الموت عن طريق الإخلاص لنفسها ـ لفرديتها فقط ، وتحقيق إمتلاء على مستوى فردى جسدى بحدة فعل البطولة ومتعة الجنس ونشوة الخمرة . والقبيلة ترفض هذه الإستجابة الفردية وتنفى الفرد إلى خارجها ، ترى فى غبطة جسده جرثومة الطاعون الذى قد ينتشر فيدمر كل شىء . وتأتى إستجابة الفرد فى إنفجار جديد لشهوة الإنتماء . لكن إدراك إستحالة الإنتماء على هذا المستوى يبلغ فى النهاية حد القصم : ليكن ، إذن ، أن يأتى المنى ، ليكن الانفصام والقطيعة الفعلية : على مستوى القيم ، والمكان ، والإنتماء ، والرؤيا ، يقبل الفرد القطيعة من أجل أن يظل مخلصاً لنفسه ورؤياه وتلك هى لحظة البطولة : قبول برومثيوس لتعليقه على القمة تنهش النسور كبده إلى الأبد ، وقبول سيزيف فى رؤيا كامى له لدفع صخرته إلى القمة عارفاً أنها ستنزلق من جديد ، فى بطولة قبول الإنفصام تتم الولادة . تماماً كما لا تكتمل ولادة الجنين إلا بقطع حبل السرة . هكذا يقطع طرفة حبل سرته . ويولد البطل الفرد ، الذات المتماسكة ، الصلبة ، الباترة التى تغلبت على التوتر وفجيعة شهوة الإنتماء إلى عالم يستحيل الإنتماء إليه . هكذا يحل طرفة التناقض الجذرى القائم بين رؤياه ورؤيا القبيلة لا بالتوسط بينهما والمصالحة بل بفعل العنف ، وعندها تقتل « عقيلة الشيخ » ضحية فداء وقرباناً لطقس الخلاص

والصفاء : وبهذا الفعل نفسه تتمرد القصيدة على لغة الطقوس التى بدأت بها ، تنسلخ عن قاموس الجماعة ، وتخلق طقسها الخاص . هكذا تكون القصيدة تجربة إكتشاف باهرة ، عملية إنكشاف إحتدامى ممزق للحقيقة لا تأتى من خلال مسربها الطبيعى ـ تعلم لغة القبيلة ونظام قيمها وإتقان مصطلحها السلوكى وطقوسها اللغوية ـ بل عن طريق حمى الصراع ومطهر مجابهة الموت . أى أن النص نفسه يتحول إلى عملية إكتشاف تبهر البطل المكتشف نفسه ، ولذلك تجلو القصيدة مفاجأة ما اكتشفته فى بيتها الأخيرين : ستأتيك المعرفة والكشف من حيث لم تتوقعهما ودونما موعد كنت قد إخترته أو تصميم كنت قد وضعته :

« ستبدى لك الأيام ماكنت جاهــلا ويأتيك بالأخبار من لــم تزود

ويأتيك بالأنباء من لم تبع لـــه بتاتاً ولم تضرب لهوقت موعــد »

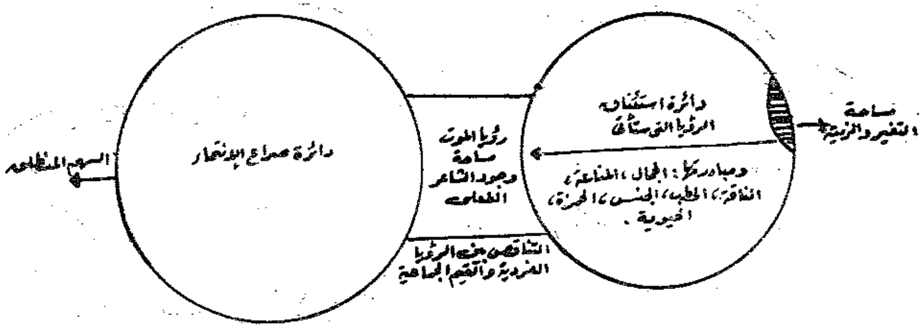
وما أصدق ما قاله طرفة : أليس هو الآن من يبدى لنا ما كنا نجهله ، من غير موعد ضربناه أو بتات له بعناه ؟

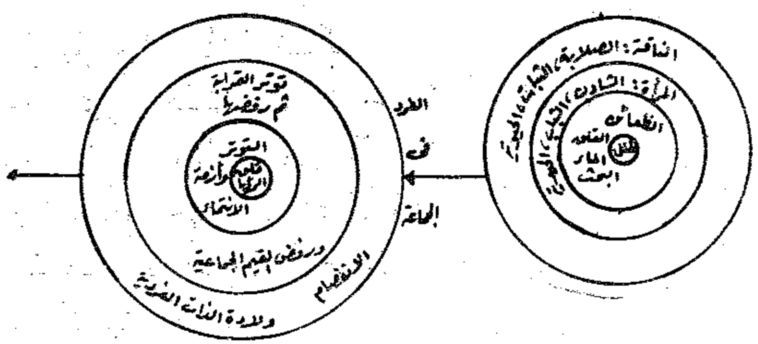
ـ ٩

تمكن بلورة بنية القصيدة الفيزيائية الآن فى دائرتين متواليتين يخترقهما سهمان حادان . تمثل الدائرة الأولى الحركة الأولى فى النص وتمثل الثانية الثانية . وتتألف الدائرة الأولى من موجات قلقة ، ملتبسة ، حادة ، زاهية باليناعة والشباب والغنى والمتعة الحسية والبطولة والصلابة والثبات (فى الناقة) ، منطلقة من لحظة التفتت والتغير الزمنى الأولية فى النص ومتحركة ـ باتجاه التغير ـ اللاتغير الأكبر : رؤيا الموت . وتشكل هذه الدائرة بالفعل حركة إستباق ومبادرة تتحقق فى القصيدة سابقة لانبثاق رؤيا الموت ثم تأتى هذه الرؤيا وتكون استجابة الشاعر لها « دعنى أبادرها بما ملكت يدى » لكن هذا القول لا يمثل حركة نحو المستقبل بل إشارة إلى سلوك ماض ، لأن هذه المبادرة قد تحققت فى النص فعلا سابقة ، كما قلت ، لانبثاق رؤيا الموت .

أما الدائرة الثانية فإنها تبدأ برؤيا الموت وقلق المصير والمساواة فى الموت ، وتستمر فى أزمة الإنتماء : يكون الشاعر متوحد الهوية والقيم والسلوك بالقبيلة ، لكن إنبثاق

رؤيا الموت يفجر التناقضات بين هويته وهوية القبيلة وعالمها . وتشغل مساحة الدائرة حمى التوتر والقلق ومحاولة التلاؤم . لكن ذلك كله ينهار فى النهاية بانبثاق حتمية الإنفصام ثم بقبول الانفصام . لحظتها يخرج السهم بأزيز باهر مخترقا حافة الدائرة وعلاقات القرابة ، مندفعاً فى فضائه الرحب مكتشفاً الآن حيوية (ديناميكية) ، التجربة الإنسانية وطبيعتها الإكتشافية الجوهرية . وبهذا التصور تكون بنية القصيدة ذاتها تجسيداً باهراً لرؤياها واعتلاجها الداخلى بالتوتر ، فهى بنية تنشد التنطلق ثم ترتخى ثم تنشد ثم ترتخى إلى أن تأتى لحظة الإنفصام فتندلع كالسهم المنطلق .





« فإن تشب القرون
فذاك عصـــر
وعاقبة الأصـــاغر
أن يشيبوا » . .

عبد الله بن ســـلمة
(المفضليات ، ١٨)

« والدهـــر ليس لـــه دوام » .

بشـــر بن خـــازم
المفضليات ، ٩٧)

« هل نشـــيد بيوتاً لا يدركها الفنا
وهل نعقـــد ميثاقاً لا يصيبه البـــلى
هل يبقى ميراث الأخوة قـــائماً
وهل ينزرع الحقـــد فى الأرض دواماً
هل يرتفع النهر ويأتى بالفيض أبداً
وهل يصافح وجهنـــا نور الشمس أزلا
منذ القـــدم لا تثبت الأمور على حـــال
وما أشـــبة النائم بالميت
كلاهما يغشى صورة الموت
لقـــد اجتمع الآلهة العظام ، إلا نوتا كى
وزعوا الحيـــاة والموت
لم يكشفوا لأحـــد عن يومه الموعود » . .

ملحمة جلجامش : مخاطبة أو تنا بشتيم الخالد
لجلجامش الباحث عن الخلود

الفصل السادس

تأملات فى المنابع التصورية

١ ـ الأطلال : الزمنية ، التغير ، هشاشة الوجود

١ ـ

أفصح التحليل المتقصى الذى قدم فى الفصول السابقة عن المكون البنيوى العميق فى وحدة الأطلال متجاوزاً التجلى السطحى لها المتمثل فى الانقطاع والاندثار والبكاء. ولقد تبلور بما لا يترك مجالا للشك أن الأطلال (المكان) لا تتناول فى النص لذاتها بل من حيث هى التجسيد الرمزى الأعمق دلالة لفاعلية الزمن : لزمنية الوجود ، ولعملية التغير التى تكشف هشاشة الكائن ومأساوية الشرط الإنسانى. كما أفصح هذا التحليل أيضاً عن روح المقاومة الكامنة فى جوهر الموقف الإنسانى من الزمنية ومن عملية التغير ، وعن التجلى البنيوى لهذه الروح فى حركة مضادة تنبعث فى سياق الأطلال والدمار صور الخصب والنمو ، أى الوجه الآخر لفاعلية الزمن : وجه إبداع أشكال الحياة وتنميتها والاحتفاء بها . وإذا كان التحليل المقدم قد كشف عن هذه الرؤيا الضدية للوجود الإنسانى فى سياق الزمن من خلال اكتناه العلاقات العميقة القائمة بين مكونات بنية النص دون أن يلجأ إلى البحث عن التعبير الصريح عن هذه الرؤيا ، بأحد وجهيها أو بكليهما ، فإن ذلك تم عن قصد لا إهمالا لقيمة الوعى الفكرى الذى يمتلكه الشاعر والذى يطرحه فى صيغة مباشرة تقريرية . بيد أن المجال ما يزال مفتوحاً للإفادة من مثل هذا الوعى بتتبع الصياغات الفكرية النظرية التى تظهر فى الشعر الجاهلى واستخدامها لتدعيم النظرية المطروحة فى البحث الحالى . وبين أفضل النصوص بلورة لهذا المستوى من تجلى الرؤيا نص لشاعر متأخر اسلامى يكشف عن نمو الادراك فى الثقافة للدلالات الرمزية العميقة لتجربة الأطلال . وسأناقش شريحة الاطلال فى هذا النص للاستنارة بها فقط لا لبناء نتائج عليها، ثم أعود إلى نصوص جاهلية تبرز الرؤيا نفسها بتجليات متباينة فى صفاء بلورتها وعمقها .

القطامى (الجمهرة ، النص الثالث من « المشوبات ») :

« إنا محيوكَ فاسلم إيهــا الطلــل ... وإن بليت وإن طالت بك الطــول
أنّى اهتديت لتسليــم على دمــن ... بالغمر غيرّهن الأعصــر الأول
صافت تمعّج أعناق السيول بــه ... من باكر سبطا ورائح يشــل
فهــن كالخلل الموشىّ ظاهرهــا ... أو الكتاب الذى قــد مسّه بلــل
كانت منازل منا قد نحــلّ بهــا ... حتى تغيّر دهــرخــائن خبــل
ليس الجــديد به تبقــى بشاشتــه ... إلا قليــلا ولا ذو خلــة يصــل
والعيش لا عيش إلا ما تقــرُّ بــه ... عين ولا حالة إلا ستنتقــل
والناس من يلق خيرا قــائلون لــه ... ما يشتهى ولأم المخطــى الهبــل
قــد يدرك المتأنى بعض حــاجته ... وقــد يكــون مع المستعجل الزلــل
أضحت عليّة يهتــاج الفــؤاد لهــا ... وللرواسم فيمــا دونها عمــل
بكل مخترق يجــري السراب بــه ... يمسى وراكبه من خوفــه وجــل
ينضى الهجان التى كانت تكون به ... عرضنة وهياب حيــن ترتحــل

١ — ٢

يجسد الطلل هنا جوهر ما فى تجربة الإنسان الجاهلى من وعى للهشاشة وخضوع للزمنية وفاعلية التغير المدمرة . ورغم هذا الوعى فإن الشاعر يحيي الطلل البالى ويدعو له بالسلامة فى لغة ضدية باهرة ، إذ كيف يسلم البالى ؟ وأى دلالة يجسّد إذا سلم ؟ ويطغى على النص فعل التغير « غيرهن الأعصر الأول » ومرور الزمن « صافت . . باكر . . رائح » ، « منازل قد نحل بها » ، « تغير دهر خائن خبل » . وتبلغ

حدة هذا الوعى الفاجع درجة وصف الزمن بأنه « خائن خبل » يمر مروراً عبثياً لا معنى لأفعاله ولا عقلانية فيها ، إذ يحوّل كل شىء جميل ، ويقضى على الكينونة الحميمة ووجود الأحبة والأهل معاً فى مكان واحد ناعم وادع خضل ثم يصل هذا الوعى نقطة الهشاشة القصوى : فالزمن فى مروره ضدى لا يدمر القائم ويبلى الكائن ويعتقه بل أنه أيضاً يجدّد ــ يخلق الأشياء الجديدة إلا أنه لا يتركها جديدة بل يستمر فى حركته البلهاء ليدمر جدة الجديد الذى خلقه . فجدة الجديد برهية ، وحركة الإنسان المتصلة لحظة يدمرها الانقطاع . والزمن أبدى التنقل لا يقر له قرار فما من حالة ، ما من وضع ، ما من كينونة لها ديمومة أو بقاء أو إستقرار : « لا حالة إلا ستنتقل » . والحالة هنا لا تشير فقط إلى بلاء الجديد بل إلى تجديد البالى ؛ فالاطلال فى ذروة عفائها تبدو كالحلل الموشى بكل ما فى ذلك من حس جمالى ومن فعل خلق وابداع وتأبيد ، وهى أيضاً كالكتاب ، بما فى الكتابة من ديمومة وأبدية . أى أنها تكشف طبيعة الزمن الضدية : فهو مانح الخصب ومنزل الجفاف ، خالق الكينونة معاً ومخلق الكينونة معاً ، ولعلنا فى هذه اللحظة فقط ، وبهذا الوعى الحاد للرؤيا الضدية فى الوجود الجاهلى ، ندرك هذا التلاحم الباهر فى اللغة بين فعلى التدمير والبناء متمثلين فى الخلق والأخلاق . فكلا فعلى الخلق ، بمعنى الابداع وتسبيب الحياة ، والخلق ، بمعنى بلاء القائم ، لهما الصيغة نفسها والمكونات الصوتية والأولولية (morphemic) نفسها(١). هما فى النهاية جذر واحد فيه يكمن فعل الخلق وتدمير الخلق : ابداع الحياة وافناؤها ، وذلك توحد لا على مستوى اللغة فقط بل على مستوى الوجود والوعى والرؤيا ، على مستوى الحساسية الانسانية وإدراكها لجوهر الشرط الذى تعيشه ولطبيعة الزمن وعلاقته بالانسان والأشياء . وهى بالضبط الرؤيا الجوهرية التى تتخلل الشعر الجاهلى والتى من بؤرتها يفيض هذا الشعر .

كذلك يكتنه النص الطبيعة الضدية للزمن متمثلة فى تدميره للحياة الاجتماعية الانسانية ــ وهو التدمير الذى يولد الاطلال أصلا ، إذ ترحل القبيلة عن أماكن الخصب التى أصابها الآن الجفاف فأمحلت ــ ثم فى احيائه لأشكال الحياة الأخرى ، إذ يجىء المطر بعد أن ترحل القبيلة ويملأ المكان بالرواء والخصب وازدهار النبات ومرح الحيوان واطفاله . هكذا يشحنُ الزمن بالمفارقة الضدية الفاجعة ، لكنه فى ذروة إنبثاقه بالفجيعة يشى بأمل التجدد وعودة الحياة إلى المكان . ولعل هذا الهاجس

العميق أن يكون المسؤول أصلا عن طغيان صورة الكتابة المتجددة فى مشهد الطلل الدارس فى عدد كبير من النصوص ، وأن يكون البؤرة الرؤيوية التى تفيض منها الصورة الشعرية ذات الطبيعة الضدية ، والتى سأناقشها فى مكان آخر من هذا البحث (٢).

٢ ـ الزمن/التغير

١ ـ

فى أحد تجلياته الأعمق نفاذاً فى الوجود الانسانى ، ببعديه اليومى والميتافيزيقى ، يجسد الزمن عملية تغير خفية ، كل مرور للزمن يولد تغيراً من نمط أو آخر . وفى بيئة صحراوية كبيئة الشعر الجاهلى ، يتخذ التغير أشكالا حادة فى حضورها . ذلك أن الرتابة هى الطابع الفيزيائى للمكان ولذلك فان النقاط القليلة التى تخرج على هذه الرتابة تصبح حاملة للتغير إلى درجة باهرة . وأبرز هذه النقاط مواضع المياه والعشب وتجمع القبيلة لزمن ما ثم رحيلها . هنا يغدو المكان باهر التجسيد لعملية التغير ويغدو ، بهذا ، محط تجلى الزمن ، لا يعود للمكان هوية مستقلة منفصلة عن الزمان ، كما هو المكان إلى حد بعيد فى حضارتنا المعاصرة ، بل يصبح بعداً من أبعاده ، لايمكن للزمان أن يتجلى إلا فى المكان أو فى الانسان ، ولذلك يصبح المكان والإنسان محورى نبض الشعر الجاهلى بالحياة وبؤرة فيضنه . المكان يجسد عبور الزمن عليه والانسان يجسد عبور الزمن عليه . ولأن المكان والانسان بعدان من أبعاد الزمان فقط فإننا لانراهما إلا بوصفهما موضوعاً للتغير ، فهما لا يتجليان إلا فى لحظة التغير أو فى عملية التغير ، هكذا يبرز المكان حين يكون طللا ، أو لحظة رحيل الجماعة عنه ، ويبرز الانسان حين يسجل التغير سماته عليه ؛ أى فى حالة الشيب والإنفصام عن الآخر . ومن هنا نستطيع أن نفهم حقيقة باهرة عن الشعر الجاهلى : هى انه لا يعرف حاضر الحيوية إطلاقاً ، ولايعرف المكان وهو فى لحظة ازدهاره وخصبه بل يعرفه فقط حين يتحول هذا الازدهار والخصب إلى ماض (٣) . الازدهار والخصب حالة للمكان ، لكن الشعر لا يرصد هذه الحالة فى حضورها ، بل فى غيابها فقط أو منفصلة عن الانسان (حين تسكن الحيوانات المكان المهجور وتملأه ، النبات) كان الزمن لا يبرز ويصبح مشكلة إلا حين يدمر ويغير باتجاه الموت . أما حين يكون

زمن الخصب فإنه لا يثير (ولذلك لا نرى وضعاً واحداً فى الشعر الجاهلى كله للواحة تزخر بالحياة والاخضرار والماء فى زمن كينونة القبيلة فيها وما تخلقه ذلك من أشكال للحياة الاجتماعية ، للحب ، والتبادل والصداقة والإنتاج المادى والسعادة والغبطة) . فقط عندما يتحول زمن الازدهار والخصب إلى ماض يستثار لا من أجل ذاته ، لا تعبيراً عن حنين إليه ، ولا احتفاء به ، بل بوصفه نقيضاً للحاضر فقط ، أى بوصفه دفق حياة فى الذاكرة ينصبُ فى مواجهة الموت بوصفه عنصر ثبات وديمومة نسبية فى لجة التغير والانقطاع التى تصطخب الآن .

ولأن المكان بعد من أبعاد زمان التغير فقط ، ولأن الشعر لم يكن يعى المكان والزمان إلا بوصفهما تجسيداً للتغير ، فقد كان التغير هو السياق الانفعالى والفكرى لرؤيا الشاعر الجاهلى للوجود ، وكانت الاستجابة الأساسية لهذا التغير هى محاولة ابتعاث رموز الثبات والديمومة ، محاولة تأكيد الثابت والمستمر والمطلق فى خضم الهشاشة والتقطع الطاغى والنسبى ، ولم يكن ثمة من عناصر ثبات واستمرارية فى وجوده سوى التيم والعالم المادى الطبيعى . أما عالم الانسان وما ينتجه فكان التجسد الاسمى للتغير . ومن هنا هوس الشاعر بالآثار المادية لحياته السابقة قبل التغير وبالحضور البارز للأشياء فى زمنه الحاضر ، ومن هنا هذا الولع بإبراز الطبيعة فى تفاصيلها المذهلة ، وإبراز الناقة والفرس فى جزئياتهما العجيبة ، ومن هنا أيضاً هذه الرغبة الملحة فى تأكيد المكان : بذكره وتفصيله وتأطيره وتسميته . والتسمية جزء أساسى من عملية تثبيت الأشياء فى العالم . فالعالم دون أسماء هيولى غائمة ، وحين تكتسب الأشياء أسماء فقط تتموضع فى الوجود بحضورها المادى الحاد . (لاحظ كيف يحتل فعل التسمية وتعليم الأسماء هذه المكانة المفصلية فى القصة القرآنية فيما بعد « وعلم آدم الأسماء كلها . . ») .

فى هذا المنظور فقط ، نستطيع أن نفهم الصورة الضدية التى تنبع من قرن الأطلال الدارسة بالنص المكتوب أو المنقوش فى الحجر ، ومن هذا المنظور نفهم أيضاً الولع بالأشياء الصلبة الجامدة فى النص الشعرى (الحجارة ، الصخور ، الجبال) وبرموز الضخامة والصلابة (السفينة ، الأشجار الضخمة ، القصور المشيدة ، وما إلى ذلك من معطيات حسية بارزة الأشكال صلبها) .

٣ ـ الطفولة ، المستقبل

١ ـ

فى شعر مهووس بالزمنية ، وتشكل أحد مكوناته التصورية الجوهرية حركةُ استعادة الماضى وانبعاث لحظات ثرائه وحيويته ، يبدو غريباً جداً أن تجربة الطفولة تغيب غياباً كاملا . فالطفولة هى ، من جهة ، جمال الماضى الخصب الصافى ، الزمن فى تناغمه وطيبه ، ومن جهة أخرى ، عهد بداية رحلة التغير التى يمارسها الزمن . وليس ثمة ما هو أكثر حميمية فى سياق اكتناه فاعلية الزمن التغييرية ، والانتقال من الحيوية والصفاء إلى الذبول والاعتكار ، من إستحضار روعة الطفولة وآمادها . (قا . ، مثلا ، مع شعر سان جون بيرس ورواية مارسيل بروست « البحث عن الزمن المفقود » حيث تحتل الطفولة حيزاً بارزاً من تجسيد هاجس الزمنية) . لكن الشعر الجاهلى ، على عكس هذا التوقع ، يبرز دائماً استحضاراً لعهد الشباب والرجولة . لتدفق القوة فى الاعراق ، والصلابة فى الجسد . وهذه الظاهرة من التعقيد بحيث أننى لن أغامر بمحاولة تقديم تفسير لها . لكنها ، دون شك ، تستحق الاكتناه والبحث . وقد تتوقف على فهمها أبعاد أساسية من فهمنا للشعر الجاهلى بأ كله :

على صعيد آخر ، يبدو الشعر الجاهلى مهووساً بالحاضر : لكنه حاضر ذو وجه واحد ، وذو بعد واحد : إنه حاضر التفتت والانحلال والتغير الفاجع . الحاضر لا يحمل فى ثناياه وعداً بمستقبل أزهى وأخصب وأكثر ثراء . إنه دائماً حاضر قاتم مأساوى . والاستجابة لهذا الحاضر لا تتمثل فى بحث عن مستقبل أفضل ، أو فى عالم الحلم بالممكن الأجمل — أى أن المستقبل لا يشكل الحركة المضادة للحاضر المتفتت المنهار — بل تتمثل فى إستعادة الماضى بالصورة التى حدّ دبها قبل قليل : أى ماضى الصلابة والنضج والمتعة والحيوية الزاخرة والتوحد .

هكذا تواجهنا رؤيا متوترة قلقة ، لكن توترها هو دائماً بين زمنين محدودين : الحاضر الآنى والماضى الزاخر فى عهد الشباب ، لا فى عهد الطفولة . إنها رؤيا ماضوية من نمط شديد التمايز ، رؤيا العودة دائما إلى الماضى لمواجهة الحاضر وتشكيل توازن مضاد له نابع من قوى قادرة على تجاوزه ، على الأقل على صعيد نفسى وطقوسى

صرفت . رؤيا يختفى منها المستقبل بأى ملمح من ملامحه ، ويبدو فيها الإنسان باستمرار دون مستقبل . رؤيا لا تمتلك هاجساً أسميته فى دراسة أخرى « هاجس النزوع (٤) » بل تعمل دائما من خلال « الحنين » .

٤ ـ البنية الاشارية/المعنى ومعنى المعنى = المعنى والدلالة

١ ـ

القراءة السائدة للشعر الجاهلى قراءة صلدة كامدة تفقده الحياة ، بل تفقده خصيصة الشعر الأولى : كونه تجسيداً لاستجابة إنسانية ولرؤيا للعالم جماعية — فردية فى آن واحد . كذلك تحيله قراءتنا إلى وثيقة لغوية أو تاريخية ، وتسطّح بناه ، فيصبح كل شيء نسخة من كل شيء آخر ، وكأن العرب عملياً كتبوا قصيدة واحدة . وتتعامل قراءتنا مع هذا الشعر أيضاً بوصفه نتاجاً ساذجاً لبداة ساذجين يقولون ما فى نفوسهم بعفوية « ويعبرون عما يجيش فى صدورهم » — كما هو التعبير السائد — ببساطة الأبله الذى لا يعرف شيئاً عن تعقيد العالم ، ولا يطرح على نفسه من الأسئلة إلا ما يتعلق بما هو تحت أنفه .

لكن هذا التصور هو تعبير أنثروبولوجى عنا نحن لا عن جوهر الشعر الجاهلى : إنه دال علينا أكثر بكثير مما هو دال على الإنسان الجاهلى ، فهو يكشف تحيزنا العميق لثقافة النص المكتوب أولا ، ولمجتمعات الاستقرار المدنى ثانياً ، وللتقدم الزمنى ثالثاً . وهو يكشف بدائية تصورنا « للبدائى » . إنه يتطابق تماماً مع موقف الغرب بإزاء ما اسماه « الشعوب البدائية » فى الانثروبولوجيا(٥) ، وما تهدف إليه هذه الدراسة هو نسف هذا التصور وطرح رؤية للشعر الجاهلى ولمنتجيه تنقذهم من عقدة التفوق التى ندرسهم من خلالها ، وتبرزهم عقولا مسفسطة تفكر ، ونفوساً مرهفة تحس ، وبشراً ذوى رؤيا للعالم ، مشغولين بالأسئلة الجذرية التى يشغل بها الانسان دائماً : الزمن ، والموت ، والحب ، والعلاقة مع الآخر الفرد والآخر الجماعة ، ولقمة العيش ونظم الحياة الاقتصادية والاجتماعية ، والسياسية ، واللغة وعلاقتها بالانسان ، والفكر والطبيعة والما وراء إلى آخر ذلك من قضايا الوجود الانسانى أو ، بعبارة مالرو ، الشرط الانسانى والمصير الانسانى معاً وفى آن واحد .

وحين يحدث هذا التغير المنظورى الجوهرى ، فإننا سنرى الجاهليين وشعرهم بوصفهم بشراً ، بوصف عقولهم المنتجة مثل عقولنا المنتجة ، بوصف ما تكشفه نصوصهم هو ما تكشفه نصوصنا . وسيبدو الفرق فرقاً فى الأداة المتاحة للعمل وفى سبل التعبير لا فرقاً نوعياً بين عقولنا وعقولهم .

مع هذا التغير المنظورى سيبدو محالا أن نقبل التصور الشائع عن البدوى الساذج الذى يفصح عما « يجيش فى صدره » بأقرب الطرق وأكثرها مباشرة : يشهر اللغة كما يشهر السيف حين يفاجئه عدو ، فينتج قصيدة هنا وقصيدة هناك يستجيب بها استجابة حادة مباشرة لحدث طارىء أو انفعال مؤقت . سنرى الجاهلى شاعراً ذا رؤيا للعالم يبحث عن تجسيد لها ضمن معطيات الوجود المتوفرة له ، وضمن معطيات اللغة وقواعد الضبط اللغوية والشكلية التى تحكم تعبيره . لكنه فى كل ذلك يظل شاعراً : والشاعر أبداً خالق للأشكال (٦) : تلك هى علامته المميزة ، وهو خالق للأشكال الدالة . إنه المبدع الأول لسيميائيات الشكل ودلالياته .

من هذا المنظور الجديد تبدو القصيدة — الشكل فى الشعر الجاهلى عظيمة الغنى والتنوع والثراء لكنها تبدو أيضاً عظيمة القدرة على الدلالة . كل شكل هو مكوّن دلالى فى كون لغوى دال . لذلك تصبح دراسة الشكل منسربنا ، الأول إلى دخول عالمه . وحين نفعل ذلك نكتسب حساسية جديدة لذبذبات التكوين الشكلى بأدق أنماطها وأكثرها خفاء ، ونرى فى عملية التشكل حركة وجود رؤيوى حى يتصارع مع عناصر التكوين اللغوية والرؤيوية ليتبلور ويتعضى ، حراً ومقيداً ، آنياً وتاريخياً ، جديداً وقديماً ، فردياً وجماعياً فى اللحظة نفسها والآن نفسه . وبهذه الحساسية الرادارية المكتنهة ستبدو التكوينات والتشكلات الفيزيائية المتباينة فيضاً من الدلالة والبوح ومروجاً من الغنى اللونى والجمالى والتصورى والفلسفى .

١ — ٢

بهذه الحساسية الجديدة نكتشف ، فجأة ، أن القصيدة الجاهلية ذات سبل متباينة فى التكوين وتجسيد الرؤيا : إن ثمة نصاً يتكون بخفاء بالغ ناسجاً وجوده فى طبقتين دلاليتين مختلفتين تصبحان ، معاً ، طاقة رمزية عميقة الثراء ، وأن ثمة نصاً يجسد

الموقف الذى ينبع منه بشفافية تفصح مباشرة عن نفسها ، وأن ثمة نصاً يتحرك بين هذين المسارين ويغتنى بكل منهما ، وأن ثمة نصاً .. إلخ .. إلخ .. إلخ ..

هكذا نستطيع أن نصف آلية التشكيل فى نص (A) بأنها تشكل للمعنى (meaning) بالمدلول الذى أعطاه عبد القاهر الجرجانى (ومايكل ريفاتير بعده بقرون) لهذا المصطلح ، فيما نصف آلية التشكل فى نص آخر (B) بأنها تشكل لمعنى المعنى (٧) ، بمصطلح الجرجانى (أو للدلالة (significance) بمصطلح ريفاتير) (٨) .

فى النمط الأول تعنى جملة مثل « أنت كريم » بآلية تتحدد بالدلالات التى تمتلكها المكونات اللغوية وبنمط العلاقات التركيبية ، وفى النمط الثانى تعنى جملة مثل « أنت كثير الرماد » بآلية مغايرة . ذلك أن المعنى يتشكل أولا من خلال دال لغوى أول ، كما يحدث فى الجملة الأولى ، غير أنه هو بذاته لا يكون نهائياً بل يصبح دالا جديداً ، أى علامة لغوية جديدة ، ذات دلالة تتكشف بعد حل سلسلة طويلة من الامكانيات اللغوية والسياقية والثقافية لتؤدى إلى « أنت كريم » — الدلالة الجديدة . وبالمصطلح اللسانى الحديث ، يكون لدينا دال أول (signifier) على مدلول (signified) بيد أن هذا لا يشكل الدلالة (significance) بل يتحول المدلول الجديد إلى دال فيصبح مزدوج الطبيعة أى (signified — signifier) ذا مدلول جديد (signified 2) منه تنبع الدلالة (significance 2) . كلتا هاتين الآليتين جذرية فى الشعر الجاهلى . الآلية الأولى تنتج نمطا أول من النص سأمثل عليه الآن ، والآلية الثانية تنتج نمطا آخر سأمثل عليه الآن أيضاً . وسأختار نصين متطابقين تقريباً فى المنبع الذى يفيضان منه ، وهو مواجهة الموت الفعلى لابن أو أخ ، وأحاول اكتشاف آلية تشكل المعنى فى كل منهما . والنصان هما عينية أبى ذؤيب الهذلى التى قمت بدراستها سابقاً ولذلك سأحيل إليها مع قدر محدود من النقاش هنا ، ودالية أبى زبيد الطائى . الأولى تنبع من استجابة الشاعر لموت بنيه ، والثانية تنبع من استجابة الشاعر لموت « اللجلاج » الذى يبدو أنه ابن أخته :

أبو زبيد الطائى (الجمهرة ، ص ٥٨) :

قصيدة أبى زبيد لطائى

١ ـ إنَّ طـول الحياة غَيـرُ سعـودِ   وضلالٌ تأْميل طول الخلودِ

٢ ـ علَّـل المرءُ بالرجاء ويُضْحِي   غرَضا للمَنُون نَصْبَ العُـودِ

٣ ـ كلَّ يوم ترمْيه منها بسَهْـم   فمصيبٌ أوْ صاف غير بعيـدِ

٤ ـ مِنْ حمِم يُنسى الحياة جليدَ الـ   ـقوْم حتى تراه كالمبلـودِ

٥ ـ كلَّ مَيْت قد اغتفرتْ فلا أجْـ   ـزَع مِنْ والِد ولا مَوْلـودْ

٦ ـ غير أنَّ اللجلاج هـدَّ جَنَاحِـي   يـومَ فارقْتُه بأعْلـى الصَّعيدِ

٧ ـ فى ضريح عليه عبءٌ ثقيـل   مِنْ تُـراب وجَنْـدل مَنْضُودِ

٨ ـ عن يمين الطَّريق عند صَدًى حَـ   ـرَّان يَدْعُـو بالوَيل غير مَعُودِ

٩ ـ صادياً يستغيثُ غَيْرَ مُغَـاث   ولقـد كان عصْرَة المَنْجُود

١٠ ـ ربَّ مسْتلحم عليه ظـلالُ الْـ   ـمَوْت لهفان جاهد مجهودِ

١١ ـ خارج ناجذاه قد برد المَـوْ   تُ على مصْـطلاه أىَّ بـرودِ

١٢ ـ غاب عنه الأَدنى وقد وردت سمْـ   ـرُ العَوَالى إليه أىَّ وُرُود

١٣ ـ فدعا دَعْوَة المخنق والتلبيـ   ـب منـه فى عامل مَقصـودِ

١٤ ـ ثم أنقذْته ونفست عنـه   بغمُوسٍ أو ضربةٍ أخـدود

١٥ ـ بحسام أو رزَّة من نجيـض   ذات ريْب على الشُّجَاع النَّجيـد

١٦ ـ يَشْتكِيها بقدْك إذ باشر المو   ت جـديدا . والموتُ شرٌّ جَديدِ

١٧ ـ فلـوتْ خيلهُ عليـه وهـابـوا   ليْث غاب مقنعاً فى الحَديـد

١٨ ـ غَيْرَ ما ناكل يسير رُوَيْـدًا   سَيْرَ لا مرهَق ولا مَهْـدُودِ

١٩ ـ شاحيًا باللجـام يقصـر منـه   عَركا فى المضيق غيْر شُرود

٢٠ ـ مُسْتَعِدًّا لِمثلِها إن دنـوْا منـ   ـهُ وفى صـدْرِ مهره كالصَّديدِ

٢١ ـ وبعَيْنيه إذ ينـوءُ بأيـديـ   ـهم ويكبو فى صائِك كالفصيدِ

٢٢ ـ نظـر اللَّيْث همُّه فى فـريس   أقصَدَته يَـدًا مَجيد مفيـد

٢٣ ـ سَانَدُوه حتى إذا لـم يـرَوْهُ   شدَّ أجـلادَه على التسنيد

٢٤ ـ يئِسوا منه ثم غادَرُوه لِطيْـرٍ   عُكَّفٍ حولـه عكُوف الوفودِ

٢٥ ـ وهم ينظُرونَ لو طلبوا الوتـ   ـر إلى واتر شموسٍ حَقُودِ

٢٦ ـ قُحْمَةٌ لو دَنَوْا لثـأْر أخيهـم   حسروا قـد ثناهـم بعديدِ

٢٧ ـ يابْنَ خنساء شِقَّ نفسى يالجـ   ـلاج خلَّيْتنى لأمْر شديدِ

٢٨ ـ يبلغ الجهد ذا الحَصَاة من القـو   م ومَن يلف لاهـياً فهو مودى

٢٩ ـ كلَّ عـام أُرمى ويرمُى أمَامِـى   بسِهام من مخطِـئٍ وسَديدِ

٣٠ ـ ثُم أوْحَدْتنى وأثللت عَـرشى   عند فقدان سيِّد ومَسـودِ

٣١ ـ من رجال كانوا جَمَالا نجومـاً   فهم اليومَ صحْب آل ثمودِ

٣٢ ـ خان دَهر بهم وكانوا هُم أهـ   ـل عظيم الفعَـال والتَّمجيد

٣٣ ـ مانعِى باحَة العِراق من النـا   سِ بجردٍ تعْدو بمِثل الأُسُود

٣٤ ـ كلَّ عام يلثمْنَ قـوما بكفٍّ الـدَّ   هر جَمْعاً وأخذ فـىء مزيـد

٣٥ ـ جـازعـات إليهمْ خشَّع الأوْ   دَاهِ تسقى قُوتاً ضيَاح المَديد

٣٦ ـ مسنفات كأنهـنَّ قنـا الهنـ   ـدِ ونسَّى الوجيف شعْب المرودِ

٣٧ ـ مستحيرًا بها الهـدَاةُ إذا يقـ   ـطعن نجـدًا وصَلنه بنجودِ

٣٨ – فأنا اليوم قرنُ أعضب منهم   لا أرى غيرَ كائد ومَكيــد

٣٩ – غير ما خاضع لقـوم جَناحى   حين لاح الوجوهَ سفعُ الخـدود

٤٠ – أَسَدٌ غير جَيْدَر ومُليـث   يطلعُ النجْم عنـوة فى كئُـود

٤١ – وخطيب إذا تمعَّـرت (٧٠) الأَوْ   جـهُ يَوماً فى مَأْزق مشهـودِ

٤٢ – ومَطِير اليَدَيْن بالخيـرْ للحَمْـ   ـدِ إذا ضنَّ كلُّ جبْس صَـلود

٤٣ – أصلتىٌّ تسْمـو العيـونُ إليه   مستنيراً كالبدْر عام العهود

٤٤ معْمل القدْر بارز النار للضيْـ   ـف إذا همَّ بعضهم بخمودِ

٤٥ – يَعْتلى الدَّهر إذ عَلا عاجـز القـو   م وينمى للمستتم الحميـد

٤٦ – وإذا القوم كان زادَهم اللَّحـ   ـم قصيداً منـه وغيرَ قصيـدِ

٤٧ – وسعوا بالمطى والـذبل السُّمْـ   ـر لعَمْياء فى مفارط بيـــد

٤٨ – وتخال العَزيف فيهـا غِنـاء   للنَّدامَى من شارب غـرِّيد

٤٩ – قال سيروا إن السرَّى نُهزة الأَكْـ   ـياسِ والغزو ليس بالتمهيدِ

٥٠ – وإذا ما اللَّبون سافت رِمَال الـ   ـحَىِّ يَوْماً بالسَّملق الأملود

٥١ – بدَّل الغزوَ أوجهَ القوم سـودا   ولقـد ابدُءُوا ولسْن بسُّـــود

٥٢ – حاط أمْرَ للسعاف واحتفل اللَّبْـ   ـل كحبْل العـاديَة الممـدود

٥٣ – فى ثياب عمـادهنَّ رمـــاحٌ   عنـد جرْد تسْمو سموَّ الصَّيـد

٥٤ – كالْبَـلابَا رءُوسهـا فى الوَلايـا   ما نحات السَّموم سفع الخـدودِ

٥٥ – كلَّ عـام كأنَّه طالبٌ وتـرا   إلينـا . كالثـائر المسْتفيد

١ – ٣

يشكل النص تعبيراً مباشراً عن حس المأساة والفجيعة بالموت وعن ألم الفقـد وتجربة الشعور بالوحدة والعزلة ووقوف الأخ الباقى مكشوفاً عرضة للزمان دونما حام بعد أن مات البطل الحامى . وتطغى على النص لهجة الندب والتفجع التى تبدأ من الشرط الانسانى العام وفاعلية الزمن التدميرية وانصباب سهام المنون على الانسان كل يوم واغتفار الشاعر لموت جميع الذين ماتوا سابقاً ، ثم تركز على موت الاجلاج الذى لا اغتفار معه ، وتصف سقوط البطل وعجزه المطلق عن الاغاثة الآن بعد أن كان رب البطولة والاغاثة . ثم ترصد القصيدة البطل لحظة الفعل البطولى بلغة وصفية دقيقة مباشرة ثم تنتقل لتبوح بالأسى الشخصى ووقع المأساة على الشاعر نفسه بعد أن كان تعرض لفقدان آخرين من رجال قومه العظماء : ويستمر النص يبنى صورة البطل من جديد فى حياته حين كان يحمى الشاعر وكان نموذجاً للعطاء والخير وملاذاً من عائدات الدهر له وللناس . وتختم القصيدة ببيتين يؤكدان من جديد مقولتها الأساسية : الفجيعة الفردية وهجوم الدهر الذى يطلب ثأراً من الانسان عاماً بعد عام .

وبهذه الصيغة تتكون آلية تشكل النص من عملية أداء للمعنى فى كل بيت أو وحدة أولية وتنمية النص من خلال ترابط الوحدات الأولية ، لكن جميع الوحدات تتكون بالطريقة نفسها أى عن طريق التقرير الذى تؤدى فيه العلامة اللغوية (محددة هنا لا بالمفردة بل بالوحدة اللغوية الدالة الكاملة – الجملة أو البيت أو المقطع) دلالتها المباشرة دون تنمية لآلية تشكيل المعنى ثم تحويله إلى علامة جديدة تصبح مدلولا ودالا فى آن واحد تفصح عن دلالة جديدة ، من النمط الموصوف فى « كثير الرماد » . أى أن النص يعمل من خلال البعد المعجمى دون أن يتحول إلى نص إشارى .

مقابل هذا النمط من آلية التشكل ، يقف نص أبي ذؤيب ليكتنه آليتين مختلفتين للتشكل : الأولى هي الآلية نفسها المستخدمة في نص أبي زبيد ، أي إستخدام الدال للإفصاح عن مدلول ودلالة مباشرة ، كما في الحركة الأولى من النص وفي الصيغة الإخبارية فيه « ولكل جنب مصرع » والدهر لا يبقى على حدثانه » . لكن الثانية مختلفة جذرياً إذ تمثل إستخداماً للدال الأول (قصة الثور، قصة حمار الوحش ، قصة البطلين) ليؤدي دلالة محددة ثم استخدام المدلول ـ الدال الجديد ليكشف دلالة أخرى تتوحد بالدلالة التي تقدمها كل من القصص الأخرى : حتمية الموت ونهائيته . هكذا يلجأ نص أبي ذؤيب إلى آلية ترميزية في جوهرها ، تتناول المعطى الحسي وتكشف فيه عن أبعاد رمزية لا تقوم بذاتها ولذاتها ، بل تأتي من أجل تأكيد الرؤيا الأساسية في النص وتعميقها ومنحها درجة أعلى من الشمولية . بهذه الصيغة يكون نص أبي ذؤيب تأملا رمزياً في الشرط الانساني متجسداً في بنية رمزية لا تختلف جوهرياً ، على مستوى آلية تشكل الدلالة فيها ، عن التناول الرمزي الحديث الذي يطرح مفهوماً كالحرية مثلا من خلال الوجود الغني بالطاقات الرمزية للطائر في قفص يمرض أسى لفقدان حريته ثم تعود إليه العافية حين ينطلق خارج القفص ، وعن التناول الأسطوري الذي تراه لدى شاعر كالسياب مثلا يستخدم قصة المسيح الفادي لتعميق مفاهيم الفداء الفردي ودور البطل في التاريخ (٩) ، أو شاعر كأدونيس يستخدم أسطورة الفينيق لا كتناه أبعاد البعث في رماد الذات وضرورة الاحتراق من أجل حياة جديدة (١٠). وإذا كنت أعبر الآن عن هذه الأبعاد الرمزية والأسطورية بلغة مبسطة فلأن غرضي هو توضيح آلية « الغنى » لدى أبي ذؤيب من خلال المقارنة العامة ، لا تقديم دراسة للاستخدام الرمزي أو الأسطوري المعاصرين .

١ ـ ٤

يمثل نصا أبي ذؤيب وأبي زبيد نموذجين لتناولين متعارضين في الشعر الجاهلي للتجربة ولمشكلة التجسيد الشعري لها . ويمكن وصفهما عن طريق مفهومين كنت

قد طورتهما في دراسات الشعر الحديث هما مفهوم « الأداء التقريري المباشر » للتجربة ومفهوم « الأداء الاستعاري » للتجربة ، معتبراً الرمز هنا تجلياً من تجليات الأداء الاستعاري ، ويمكن كشف أداء ثالث هو الاداء المجازي والكنائي الذي يقوم على علاقات التجاور بشكل عام أو المجاز المرسل الذي تكون العلاقة بين طرفيه علاقة غير المشابهة (١١) ، ولقد استخدم رومان ياكوبسن مفهومي (المجاورة) و « المشابهة » لوصف آلية تشكل النص الشعري بإزاء النص النثري (١٢) ، لكنني أستخدم هذه المفاهيم الثلاثة ضمن اطار النص الشعري نفسه . وتجد دراسة الشعر الجاهلي أن عدداً كبيراً جداً من النصوص ينتمي إلى محور الأداء الاستعاري بينها ـ في تقديري المبدئي ـ جميع النصوص ذات البنية متعددة الشريحة التي تتنامى حول تجربة الزمنية وتكتنه تجلياتها في التجربة الشخصية ثم خارج اطار التجربة الشخصية ، في مكونات ذات أبعاد رمزية كالحصان والناقة ، والحيوانات الوحشية ، والطبيعة ، وغيرها .

١ ـ ٥

في إصراره على إعطاء الرؤيا ، أو الشعور ، تحققاً متميزاً شعرياً ، والوصول به إلى درجة من الشمولية تنتزعه من طبيعته الذاتية الصرف ، أبرز تي . إس . إليوت T.S. Eliot أهمية « التجرد من الشخصية » وافنائها تدريجياً بحيث تستحيل إلى وسيط لبلورة تجربة متشابكة عميقة الجذور في الذات لكنها تنسلخ الآن عن طبيعتها الذاتية لتكتسب كينونة إنسانية ، وقد وجد إليوت الصيغة الشعرية التي بدت له قادرة على انجاز هذه العملية المعقدة في خلق معادل موضوعي objective correlative للشعور أو الرؤية يتمثل في صورة فيزيائية . أو موقف أو شخصية أو حدث أو سلسلة من الأحداث تخترق الطاقة الانفعالية في بنيتها لتقوم بافراغها في عملية التلقي(١٣) . ولقد كانت الصيغة النظرية لعمل إليوت جديدة ، لكن تحققها الشعري ، على مستوى النص المنتج ، مغرق في القدم. وسأقترح هنا أن يقرأ نص عبد المسيح بن عسلة الذي أدرسه في مكان آخر (را. البنية المضادة I-III) بوصفه معادلا موضوعياً متميزاً ، غنياً بطاقاته الانفعالية والرؤيوية ، كثيفاً في حدة تجسيده لكينونة الانسان في الزمن والعالم . فهذا النص صورة فيزيائية ، بنية من التشابكات المكانية والزمانية التي توحد الطبيعة بالانسان

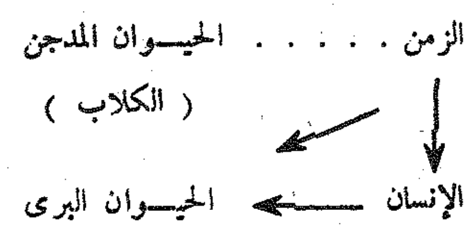
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

علاقة الحيوان المدجن بالزمن فيها وجهاً مغايراً لعلاقة الإنسان بالزمن (مع أن الحيوان المدجن والإنسان متجانسان) . وتعطى هذه العلاقة صورة باهرة لعلاقة الزمن بالإنسان يتمثل فيها الإنسان حيواناً برياً يطارده الزمن – الصياد ، وفى الواقع أن هذه العلاقة لا تظل ضمنية بل يفصح عنها الشعر الجاهلى فى عدد من الصور المتخللة الجذرية ،



وفى هذا النظام المعقد تلعب الكلاب دوراً توسطياً : فهى من جهة مدجنة ، لكنها من جهة أخرى متوحشة . وهى لا تلعب فى وجود الإنسان دوراً بارزاً ، إلا باعتبارها أداة للصيد ، ولأنها كذلك فإنها تتعرض ، من جهة ، لمصير الإنسان وتتعرض ، من جهة أخرى ، لمصير الحيوان البرى : فهى تصيد وتصطاد . إنها الصورة الأقرب للانسان من هذا الوجه .

هذه اشكالية معقدة وتحتاج إلى دراسة متقصية متعمقة فى اطار البنية الكلية للوجود الإنسانى ، ولبنية النص الشعرى ، وللرؤيا الجوهرية التى يفيض منها الشعر الجاهلى ويجسدها . ولست أهدف الآن إلى تقديم مثل هذه الدراسة ، بل سأكتفى ببلورة الإشكالية و بملاحظات تبدو لى أساسية فى مسار محاولة حلها ، لكن ارتباط هذه الإشكالية بأكملها بفاعلية أساسية فى الشعر الجاهلى كنت قد اسميتها سابقاً : « خلق الثوابت » يجعل المكان الأكثر ملاءمة لمناقشتها بشىء من التفصيل الفصل الخاص بالاستجابات الجذرية حيث تنتمى هذه الفاعلية بأصالة ، ولذلك سأثبت مناقشتى فى ذلك الفصل (١٨) مشيراً إلى ضرورة اعتبارها مسألة أساسية فى السياق الحاضر أيضاً أى فى مجال اكتناه آلية تشكل المعنى فى الشعر الجاهلى ومسألة القراءة الاشارية له . ولو لم يكن التكرار لمقاطع طويلة من الدراسة مستكرهاً لأثبت دراسة النقطة موضع البحث فى كلا المكانين .

من المنظور المطور هنا ، تغدو القراءة الاشارية للشعر الجاهلى حاسمة الأهمية فى وعيه أولا ، وفى السماح لنا باضاءته من خلال المقارنة المتعمقة بسبل فى الأداء الفنى تتمتع فى عرفنا النقدى بصفة الحداثة والعالمية . وسأقترح ، على هــذا المستوى الثانى ، أن قراءة النص الجاهلى تفترض نمطاً من التناول نحرص عليه الآن حين نقرأ ، مثلا ، نصوصاً حديثة عظيمة كـ « الأرض الخراب » و « الرجال الجوف » ، وبشكل خاص فى مقاطعهما التى تنمى صوراً فيزيائية متكاملة : (الصخر ولا ماء مثلا ، الرجال المحشوون بالقش يتساندون) تسم لها بتجسيد الرؤيا العميقة التى يفيض منها النص دون أن تتجه إلى الكشف التصريحى عن هذه الرؤيا . أما على المستوى الأول ، فإن إقترابنا الآن من وحدة الأطلال ووحدة الحيوان الوحشى فى الشعر الجاهلى يمكن أن يطور ليصبح قادراً على اكتشاف أبعاد جديدة للنص الشعرى لم يكن ممكناً اكتشافها ضمن المناهج التقليدية .

وبين هذه الأبعاد الأساسية اللغة الشعرية والصور التى تنبثق فى وحدة الأطلال مجسدة جدلية الحضور والغياب ، قوى الموت والتغير وقوى الحياة والثبات ، والرؤيا المأساوية لحتمية الصراع فى الوجود الانسانى التى كنت قد أشرت إليها فى أكثر من موضع .

ولقد أصبح ممكناً ، من منظور القراءة الإشارية المطورة هنا ، أن نعاين نصاً كالتالى بدرجة مرهفة من الحساسية لتفاصيل المشهد الذى يخلفه والعلاقات التى تسود فيه بين الذوات المختلفة :

عـــيرة بن جعل (المفضليات ، ٦٤) :

١ — ألا يادیار الحى بالبردان ... خلت حجج بعدى لهـن ثمـانِ

٢ — فَلمْ يَبْقَ مِنْها غَيْرُ نُؤْيٍ مُهَدَّمٍ ... وغـيـرُ أوَارٍ كالرَكـيِّ دِفـانِ

٣ — وغَيْرُ حَطُوباتِ الوَلائِدِ ذَعْذَعَتْ ... بها الرِّيحُ والأمْطارُ كلَّ مَكانِ

٤ — قفارٌ مَرَوْراةٌ يَحارُ بها القَطــا ... يَظَلُّ بها السَّبْعانِ يَعْتَرِكانِ

[illegible]

[illegible]

[illegible] — [illegible]

[illegible] — ١١

[illegible] — [illegible]

[illegible] — [illegible]

[illegible] — ٧

[illegible] — ٨

[illegible] — [illegible]

[illegible] — ٥

[illegible]

[illegible]

ويأتى البيت التالى راسماً صـورة المعرك المستمرة ليؤكد الاحتمال الذى طرحته الآن . فالسبعان يثيران التراب ، وذلك طبيعى ، لكن النص لا يقول ذلك فقط ، بل يستخدم « النسج » لوصف المعركة : فهما يثيران من نسج التراب ، بكل ما فى هذه الصورة من حركة انسانية خالقة وجهد للصنع وخلق رموز البقاء والاستمرارية ، بل ان السبعين ليثيران من نسج التراب « قميصين » بما فى ذلك من تعميق للجهد والصراع واكتساء ما يحمى الإنسان ضد الطبيعة ، ثم أنهما يرتديان ما ينسجانه من قمصان ، بما فى ذلك أيضاً من اكتمال للجهد الإنسانى ولفاعلية الإنسان فى الخروج على الطبيعة ومواجهتها بإبداعه وعمله . ووسط هذا النمو تأتى كلمة « أسماطاً » (التى يحار فيها المحققان ، مفترضين أنها تعنى « بالية » مع أنها « بهذا المعنى ليست فى المعاجم » ، والتى أرى فيها شخصياً تطويراً لنسج القميص وارتدائه بالوصول بالنسيج نفسه إلى اسمى درجة ممكنة من المتانة والقوة والجودة) ، بكل ما فى ذلك من تأكيد على الصراع الإنسانى لخلق عالم من الثبات والقوة الديمومة . ويكتسب الصراع بين السبعين دلالة عميقة من كونه دائماً لا ينتهى بنصر لأحدهما على الآخر ، كأنه قانون الوجود الذى يولد فاعلية الحركة ولا يمكن له أن ينقطع ، إذ أن انقطاعه سيدمر بنية الوجود نفسها .

وفيما يغرق السبعان فى عراكهما الأبدى ، تنتصب على « الشرف الأعلى » وحوش أخرى ، مختلفة تماماً عن السبعين ، لا تدخل حلبة الصراع ترقبه فقط ، وتبدو على جانب الأرجاء « عوذ هجان » أليفة ، وديعة ، كريمة ، لكن المكون الدلالى الغنى يكمن فى صفة « العوذ » نفسها التى تدخل عملية الولادة والتناسل ، والطفولة إلى الصورة . فالابل ترافقها صغارها ، وتبدو الحياة المتجددة وكأنها ترقب الصراع الدائر بانتظار نتيجة ما تسمح لها بالأمل ، بالاحساس بامكانية الأمان واستمرار الحياة . بيد أن المعركة لا تحسم ، بل يظل الصراع صراعاً ، وتظل الحياة عالقة فى شبكته ، لانه قانونها الجدلى ومحرك وجودها .

بيد أن هذا الصراع الدائر الحاد يتضمن فى ثناياه صراعا مماثلا بين الإنسان والحيوان من جهة ، وبين الإنسان والطبيعة من جهة أخرى . فحين كان الإنسان يعمر الديار ، لم يكن ممكنا للحيوان أن يوجد فيها . ثم أن صراع السبعين هو صراع

مفروض ، حتمى ، لأن القفار لا توفر الغذاء حتى للقطا ، فكيف بالسبعين ، وما يفرض الصراع ويحتمه هو جدب الطبيعة ، أى أن الصراع صراع مادى يدور على لقمة العيش . وذلك هو صراع الإنسان مع الطبيعة أيضاً ، وحين تقفر الطبيعة فإن الإنسان لا يملك إلا أن يصارع الإنسـان الآخـر . وحتمية هـذا الصراع الأبدى نابعـة من فعـل الزمن فى الطبيعة : فهى لا بد أن تشح وتجف بعد أن تكون عامرة (الديار تصبح خالية قفراً) ولذلك يبدأ الصراع بين الإنسان والإنسان ، هكذا يكتشف النص قانون الوجود الإنسانى ويبلوره فى صورة لا تقول شيئاً عن الإنسان نفسه من جهة ولا تقرر الرؤيا والقانون بشكل صريح من جهة أخرى ، بل تتخـذ لنفسها شكلا حيوانياً صرفاً فى إطار طبيعى صرف .

ويعمّق النص إدراكه لتعقيد عملية الصراع بتقسيمه للوحوش نفسها إلى طبقتين : السبعين اللذين يتعاركان فعلا بسبب الجدب المطلق ، والوحوش الأخرى التى تقبع فى الشرق الأعلى لا تشترك فى عملية العراك . لكن المفارقة الضدية الفاجعة فى ذلك كله هى أن السبعين يعتركان ويحاول أحدهما أن يأكل الآخر ، مع أن ثمة وحوشاً وديعة سهلة الافتراس تملأ أرجاء المكان . من جهة أخرى يتعمق التضاد بين عراك السبعين ووجود الوحوش بإدخال صورة الصغار (عوذ هجان) لأن نتاج الحيوانات بحد ذاته اشارة إلى وجود غذاء من نمط ما فى المكان .

أما على صعيد العلاقة بين هذه الشريحة والشريحة الثانية ، فلقد أصبح جلياً أن المكون الجوهرى للشريحة الأولى هو الصراع الدائر بين الإنسان ، والإنسان والحيوان والإنسان والطبيعة : أى بين خصمين . والشريحة الثانية هى أيضاً تجسيد لصراع دائر بين الشاعر وخصم له : هما مسلحان وهو مسلح ، هما يهددانه وهو ينذر بقدرته على مواجهة أى تهديد ، لكن ثمة رباطاً أكثر خفاء بين الشريحتين يتمثل فى وضع الشاعر لنفسه وقومه فى موقع الأسياد ووضعه لخصميه وقومهما فى موضع العبيد ، فقد كان أهلهما عبيداً لرهطه فى زمن بعيد هو بدوره صورة زمن الجدب والاقفار فى الشريحة الأولى : إذ كان ذلك « لما أجدب الحرمان » ، فى ذروة من القحط والمحل ، ويوم كان لدى قومه « ذود عجاف وصبية » بما فى

ذلك من استعادة لصورة « عوذ هجان » . ثم يختتم النص بالإشارة إلى جدّيهما اللذين كان عبدين ، وأميهما اللتين كانتا أمتين ، مستعيداً صورة « الولائد » اللواتى كن يحتطبن فى الشريحة الأولى ، ومعمقاً بسلسلة الإنقسامات التى تملأ النص وحس الصراع الذى يسرى فيه بإضافة الصراع بين السيد والعبد الذى انتهى ، كما هو واضح ، بتحرر العبد فى السيادة :

هكذا يؤسس النص مفهوم الصراع على لقمة العيش ويكشف عن نتائجه الطبقية والاجتماعية ، من خلال اكتنا بُنْية متشابكة من الرموز فى شريحة النص الأولى ، ومن العلاقات الإنسانية الفعلية فى الشريحة الثانية . وينبع الصراع بأبديته وحدته من شرط « المحل والجدب » الذى ينشر جوه على النص بأ كمله بادئاً بالأطلال ومنتهياً بزمن الإنسان فى علاقاته الإجتماعية والإقتصادية (الطبقية) العادية :

المســار : الموت ← الحياة . .

١ — ٩

أبرز التحليل الذى قدمته ابتداء من القصيدة المفتاح والقصيدة الشبقية أن حركة النص تكتمل على مسار يتجه من الموت إلى الحياة : من الهشاشة والتغير المدمر إلى رموز الصلابة والثبات والديمومة (النسبية) ، من الجفاف إلى الخصب ، ومن ذبول الحيوية إلى تدفق الحيوية ، ومن التشتت والتمزق إلى التوحد والكينونة معاً : أما جماعياً (القبيلة) أو مع الحيوان (الناقة أو الفرس) أو مع الطبيعة . ولقدبدت الصيغة التى استخدمتها ذات ميل ضمنى إلى تعميم هذا التصور على الشعر الجاهلى . وأود الآن أن أركز على هذه النقطة ، لأفصح بجلاء عن الطبيعة التعميمية للنظرية التى أطرحها وأقيدها بعدد من الضوابط التى تسمح بوصف بنى ذات مسارات مغايرة للمسار الذى أصفه هنا ، ومتغايرة فيما بينها ، ثم بموضعتها فى إطار رؤية شمولية للشــعر الجاهلى .

تكشف الدراسات المتقصية التى أخضعت لها النصوص الأساسية فى المجموعات وفى دواوين شعراء أفراد أن ثمة بنية متميزة هى بنية (ب م ش) ذات التيار متعدد الأبعاد والتى تمتلك طبيعة طقسية محور نموها الزمن والموت ، وأن هذه البنية تتبلور على مسار يتجه من الموت إلى الحياة ويبدأ دائماً بتجل من تجليات فاعلية الزمن

والتغير المدمرة وقد يكون هذا التجلى الأطلال ، أو الفراق ، أو النأى ، أو الشيب ، أو تشتت القبيلة أو أى مظهر آخر من مظاهر التغير السلبى . وفى هذا المعرض ثمة عدد من الحقائق النصية التى تتكشف عنها معاينة الشعر الجاهلى معاينة تحدد الظواهر البارزة التى تستحق التفسير ثم تحاول تفسيرها فى إطار البنية

١ — أول هذه الحقائق أن الحركة المذكورة هى دائماً الحركة الأولى فى النص. وليس هناك إلا حالات نادرة جداً تبرز فيها هذه الحركة فى منتصف النص ، لكن النص فى هذه الحالة يستمر فى النمو باتجاه الحياة مشكلاشرائح جديدة مضادة لحركة التغير المدمرة .

٢ — أن هذه الحركة الأولى لا ترد اطلاقاً فى سياق تجربة الموت الفعلية المتمثلة فى شعر الرثاء . فنص الرثاء يبدأ دائماً دون أطلال .

٣ — أن هذه الحركة لا تبرز أيضاً فى نص الهجاء .

٤ — أنه ليس هناك سوى نص واحد يبدأ بتجليات الحيوية والشباب والقوة لينتهى بحركة الأطلال أو أى تجل آخر من تجليات التغير المدمر . والاستثناء الوحيد الذى أعرفه هو معلقة الأعشى . وسأناقش هذه النقطة فيما بعد .

٥ — أن (ب م ش) قد تتشكل من حركة الزمن المدمرة وتكرار هــذه الحركة فى شرائح متتالية بحيث تعمق كل شريحة الرؤيا الأساسية وتنميها لتمنحها طبيعية كونيــة شاملة .

٦ — أن الحركة الأولى (الطللية بشكل خاص) لا ترد فى النصوص التى تنتمى إلى رؤيا مغايرة للرؤية الضدية الثقافة المركزية (نص الصعلكة والنص الانفجارى مثلا) .

٧ — أن هذا النمط من البنية ليس النمط الطاغى فى المادة المدروسة كما يتصور ، وأن البدء بالأطلال بشكل خاص ليس شائعاً أو غالباً ، بل أنه ليشكل نسبة صغيرة جداً بين النصوص الشعرية المدروسة رغم كونه النمط السائد فى المعلقات بشكل خاص وفى المجمهرات التى يختارها أبو زيد القرشى (١٩) .

١ — ١٠

لعل أهم الظواهر المميزة هنا أن يكون عدم ورود الأطلال في شعر الرثاء والهجاء ، ولقد كنت أشرت إلى هـذه النقطة إشارة عارضة وسأناقشها الآن بشيء من التفصيل :

كل تفسير لظاهرة ما ينبغي أن يتم في إطار البنية التي تشكل الظاهرة مكوناً منها . ولعل الضعف الأساسي للدراسات العربية أن يعود أصلا إلى غياب مثل هذا المنظور عنها . لقـد قبلت أسطورة الوقوف على الأطلال في القصيدة الجاهلية دون كبير عناء ودون تساؤل مدقق عن سلامتها . والتحليل البنيوي يقتضي دراسة ١ — بروز الظاهرة . ٢ — اختفائها . فالغيات على درجة من الأهمية تعادل الحضور ، وكل حضور وكل غياب هو نتاج للبنية ، وكل حضور وكل غياب فاعل أساسي في تشكيل البنية . من هذا المنظور يصبح حضور الأطلال في أنماط من (ب م ش) وغيابها عن أنماط أخرى ظاهرة تتطلب التفسير في إطار البنى التي تظهر فيها والتي تغيب عنها . ولقد درست البنى التي تظهر فيها الأطلال حتى الآن دراسة وافية . أما البنى التي تغيب عنها فقد درست نماذج لها . وسأركز الآن على نموذج الرثاء (٢٠) .

إذ تسأل : لماذا تغيب الأطلال عن نص الرثاء ؟ فإننا نسأل : ما هي الرؤى التي يجلوها نص الرثاء وما هي البنية التي يتجسد فيها هذا النص ؟

نص الرثاء هو النص المطلق : أي النص الذي ينبع من اطلاقية الموت ومن اكتماله الفعلي . فهو ليس نص الترقب أو التصور بل نص اليقين ، ومن هذه اليقينية يستقي رؤياه الأساسية للوجود . ولا معنى ، مع هذه اليقينية ، للأمل في النجاة من الموت ، ولا معنى لمحاولة اكتناه رموز الحيوية والخصب في الزمن : أي أن اطلاقية الموت تعني أن الزمن ، في اللحظة الحاضرة وهي لحظة الموت ، تفقد طبيعته الضدية فلم يعد زمن التغير السلبي والإيجابي ،لم يعد زمن الخلق والاخلاق والتدمير والبناء ، بل أصبح ذا بعد واحد . ومن هذا البعد الواحد ينبع نص الرثاء . ولا يمكن له بهذه الصورة ، أن يحاول اكتناه طبيعة التغير الضدية لأن جميع الإجابات مقدمة سلفاً بيقينية مطلقة ، ولذلك لا يمكن أن يبدأ بالأطلال أو بما هو

ضدي من تجليات مماثلة لها ، ولا بد أن يبـدأ بفعل الموت نفسه : بهذه اليقينية الطاغيـة .

ما دام الموت لم يحلّ فعلاً ، حتى ولو لبرهة سابقة على حلوله ، يظل الزمن ضدياً ، يظل ثمة معنى لأن يتصور الإنسان الزمن ضدياً ، لأن يتصور امكانية تجاوز الموت رغم يقينه بعدم امكانية هذا التجاوز ، أي يظل ثمة مجال للصراع ، لإعطاء الحياة القائمة الحاضرة معنى .

أما لحظة حلول الموت فإن الزمن يفقد ضديته ويصبح ذا بعد واحد (لنفس السبب تكون جميع القصائد التي تعاني الزمن باعتباره ذا بعد واحد ذات بنية وحيدة الشريحة لا تتجلى فيها الاطلال أو المظاهر الأخرى للضدية) .

هكذا ينبع نص الرثاء من يقينية البعد الواحد للوجود لأنه ينبع من لحظة ما بعد الموت . وحين ينمو فإنه لا يستطيع تشكيل حركة مضادة في تجربة الميت نفسه ، ولا يمكن أن يخلق مثل هذه الحركة في تجربة القائل — الباقي إلا عن طريق الوهم : عن طريق الذكرى ، أو الإسم الباقي ، أو جسامة الفقدان ، أي الفراغ الهـائل الذي يتركه المفقود مكانه ، وهـذه هي الملامح المكونة فعلا للرثاء الجاهلي .

« . . . وخيـل كأسراب القطا قد وزعتها
لهـا سَبَل فيه المنيـة تلمـع
شهـدت ، وغـنم قد حويت ولـذة
أتيت — ومـاذا العيش إلا التمتـع ؟ .
. . . وعـاثرة يوم الهيـمى رأيتهـا
وقد ضمهـا من داخـل القـلب مجـزع
تقول وقـد أفـردتها من حليلهـا
تعسـت كما أتعسـتنى يا مجمـع . . . »
مجمع بن هـلال
(ديوان الشعر العربى ، ١ — ١١٠)

الفصل السابع

استجابات جذرية

رصدت فى الفصول السابقة أنماطاً من الاستجابات التى يزخر بها الشعر الجاهلى للشرط الإنسانى: للزمن ، والتغير ، والموت ، وتفتت الكينونة الجماعية والعلاقة بين الشاعر والمرأة ، والطبيعة فى علاقتها بالانسان وبالزمن ، والأبعاد الاجتماعية للوجود الفردى ولوجود الجماعة إلى آخر ذلك من معطيات الشرط الانسانى ، ولقـــد بدأت ملامح استجابات جذرية تتكون وتتضح .

لكن هذه الملامح كانت موزعة فى جزئيات وصور ولوحات ومقاطع ضمن بنى كلية شاملة ، وما أود أن أفعله الآن هو تجميع هذه الخطوط الموزعة ومنحها شكلا متناسقاً يخرج بها من طبيعة الجزئية الموزعة على عدد كبير من النصوص إلى استجابة متبلورة تتخلل الوجود والرؤيا والعملية الابداعية نفسها وتصبح بؤرة تصورية ، فكرية وانفعالية ، تفيض منها اللغة الشعرية والتشكيل الشعرى . وسأميز كلا من هذه الاستجابات بمصطلح سيحدد ويوضح خلال تطور الدراسة .

وسيبرز بشكل خاص أن لهذه الاستجابات خصائص متباينة : بعضها ينتمى إلى عوالم تصورية وفكرية مشحونة بالانفعال ، وبعضها يميل إلى أن يكون ذا طبيعة نفسية خالصة يتجسد فى وحدات تكوينية أولية فى النص الشعرى . لكنها جميعاً تمثل بعضاً من أكثر خطوط التنامى جوهرية فى الشعر الجاهلى .

١ ــ الموت/الاستجابة السيدورية

١ ــ

بين استجابة لبيد ، واستجابة امرىء القيس للتجربة الجذرية ، الزمن ، والموت ، تتناوس استجابات متعددة فى الشعر الجاهلى ستضىء عدداً منها الدراسة الحاضرة ، ولعل إحدى أكثر هذه الاستجابات طغياناً وشمولية أن تكون ما أود

أن اسميه « الاستجابة السيدوريه » . وأشتق هذا المصطلح الجديد من استجابة سيد ورى صاحبة الحانة فى ملحمة جلجامش .

لقد حاول جلجامش مجابهة الموت وتجاوزه ، وظهر قلقه الممزق أمام فاعلية الزمن التدميرية ولعل هذه الاستجابة أن تكون بين أقدم الاستجابات المحفوظة فى التراث الإنسانى ، وفى التراث الذى شكل خلفية الوجود العربى إلى حد ما . ومن هنا أفضّل نسبتها إلى أصلها البابلى — السومرى على نسبتها إلى معادلها اليونانى المتجسد فى الموقف الابيقورى . وتتجلى الاستجابة السيد ورية فى النص التالى ، الذى توجهه سيد ورى إلى جلجامش ، والذى يبلغ درجة عجيبة من البساطة والعمق فى آن واحد ، من الاستسلام والقلق الباطنى ، ومن الإدراك الحاد للطبيعة الضدية للوجود الإنسانى :

نص خطاب صاحبة الحانة ، سيد ورى ، لجلجامش(1) :

« إلى أين تسعى يا جلجامش ؟
إن الحياة التى تبغى لن تجد أبدًا
حينما خلقتِ الآلهةُ الانسان ،
قدرت الموت عليه ، أما الحياة
فقد استأثرت هى بها (وضبطتها بأيديها) .
أما أنت يا جلجامش ، فليكن كرشك مملوءًا
بالطعام اللذيذ على الدوام ، وارقص
وافرح نهار مساء ، وأقمِ الأفراح والولائم
فى كل يوم من أيامك ، واجعل ثيابك نظيفة زاهية ،
واستحمَّ فى الماء ، ودلّل الطفلَ الصغير
الذى يمسك بيدك ، وأفرحِ الزوجة التى بين
أحضانك فإنما هذا أيضا هو نصيب الانسان » .

تجسد سيد ورى فى تساؤلها الأساسى « إلى أين تسعى يا جلجامش ؟ » بقينية الرؤيا التى تمتلكها عن الموت : الموت نهائى ، عالم مغلق أبدى ، لن يستطيع الإنسان أن يكتشفه حتى فى ذروة لحظة البطولة . وبحث الإنسان عن الأبدية عبثى ، لأن الآلهة نفسها هى التى تقبض على السرّ ، تمنح نفسها هبة الحياة الأبدية ، وتحرم على الإنسان عالمها . هذه الرؤيا الأساسية جوهرية فى التجربة البشرية كلها ، كما جاءت قصة الخلق فى الأديان لتؤكد ، إذ أن الرب حرم على آدم وحواء تناول ثمرة من شجرة واحدة ، هى شجرة المعرفة ، لأن المعرفة تقود إلى الخلود ، وقال الرب لنفسه : « إذا أكلا منها فسيصيران خالدين مثلى »(2) . والرب لا يطيق أن ينازعه أحد أبديته وخلوده : آلهة البابليين ، فى رؤيا سيد ورى ، هى أيضاً لا تطيق من يشاركها خلودها . لذلك قدرت الموت على الإنسان ، واستأثرت هى بالحياة . وأمام هذا القدر المطلق ، أمام حتمية الموت ، يقف الإنسان مدركاً أن توقه إلى الخلود ، ونزوعه البطولى إليه ، عبثٌ مطلق وخارج على قوانين الآلهة ، أو الطبيعة ، أو الزمن . الرب ، فى الأسطورة البابلية والتوراتية ، هو الوجه الآخر للزمن ، لأن الزمن أيضاً بارادته القاصمة لا يطيق أن يشاركه الإنسان خلوده وأزليته . ينكسر الإنسان ، هكذا ، أو يتابع المجابهة .

جلجامش يختار المجابهة ، وسيد ورى تختار البطولة العبثية التى وصفها ألبير كامى فى أسطورة سيزيف : الإدراك اليقينى لحتمية الهزيمة ، وتحمل هذا القدر بأصفى قبول ممكن : بالانغماس فى قدر الإنسان الآخر ، نصيبه الآخر : الحياة . لذلك تتكون إستجابتها فى إطار الإندفاع إلى شحن الحياة بطاقات مادّية — نفسية هائلة ، تمنح الإنسان الحس بالامتلاء فى وجه فراغ الموت : تمنحه الحياة هنا (الممكن) بدلاً من الحياة هناك (المستحيل) .

تقول سيد ورى : « فليكن كرشك مملوءاً بالطعام اللذيذ على الدوام » ، مؤكدة ثلاثة عناصر جوهرية الزمن « على الدوام » والإمتلاء واللذة . ثم تعمق الزمن والامتلاء واللذة على صعيد النشوة الجسدية فى تعابير طقسية تحتفى فيها الإنسان بالحياة : « وارقص وامرح نهار مساء » ، « وأقم الأفراح والولائم فى كل يوم من أيامك » . وتبلغ كثافة الزمن فى عباراتها حداً مدهشاً ، لكنه طبيعى فى إطار انعدام القدرة الإنسانية على تأبيد الزمن — زمن العيش — لذلك

تكرر في كل جملة صيغة زمنية مؤقتة . برهية : « على الدوام — نهار مساء — في كل يوم من أيامك » . يصبح الفرح والرقص والغناء ، فيضُ النفس الداخلي وحيويةُ الجسد الخارجية المحاصرة ضمن برهة العيش، الاستجابة الوحيدة المعقولة ذات المعنى لعبثية المطلق الذى يواجهه الإنسان : الموت . ويصبح ازدهاء الإنسان في نعيم أيامه جزءاً من هذه الاستجابة أساساً : تنظيف النفس من القلق والحزن، يقابله تنظيف الجسد خارجياً « اجعل ثيابك نظيفة زاهية واستحمّ في الماء ». لماذا تأكيد الماء؟ للنظافة فقط ؟ لا . بل لأن الماء هو نبض الحياة البدائي الأول ، هو طقس الخصب والنمو والزهو والتكاثر . لكن استجابة الإنسان على الصعيد الذى تحقق حتى الآن لا تمثل الفرح المطلق، لأنه فرح منقطع آني ، لذلك تتابع سيدوري ، بعد التأكيد على الماء — رمز الخصب — بخلق صورة الخصب الأخرى : التكاثر والنسل ويصبح النسل أحد الاستجابات الأساسية الفاعلية للزمن ، لقدر الإنسان ، لأن النسل « الطفل الصغير الذى يمسك بيدك » هو الاستمرارية الوحيدة الممكنة : تتأكد الذات من خلال الآخر (الطفل أولا ، الزوجة التى تنجب الطفل) . والطفل والزوجة فاعليتان للحيوية والمتعة ، روحياً وجنسياً، كما هما فاعليتان للاستمرارية هكذا يمنح الإنسان حياته ، في رؤيا سيدوري ، امتلاءها وزخمها ، واستمراريتها . وهكذا فقط يستطيع تقديم استجابة ذات معنى لحتميّة الموت واستحالة الخلود على الإنسان ، ولنهائية الزمن . واستجابة الإنسان هذه ، هي أيضاً نصيبُ الإنسان . وفي هذه — « أيضاً » تأتلق شرارة الإدرك المذهل للضدية الجوهرية المدمرة في الوجود الإنساني : الموت نصيب الإنسان، لكن الحياة أيضاً هي نصيبه الموت — الحياة ثنائية جوهرية يعلق الإنسان منها في موضع الوسط حيث يتحول إلى علاقة بين طرفيها لا أكثر ، وحيث يجسدهو، في قلقه وتمزقه، وفي فرحه ونشوته ، القدر الذى خلقته الآلهة ، خلقه الزمن ، من خلال خلق طرفي الثنائية وحشر الإنسان في الفضاء المخيف بينها. ليس الموت قدر الإنسان فقط بل الحيـــاة أيضاً قدره ، هكذا تكتمل الاستجابة السيدورية التى تطور احدى الرؤى الانسانية الأكثر عمقاً للتجربة الوجوديةالانسانية ، لكينونةالإنسان بالزمن والموت والحياة أو الانسان والآلهة والموت والحياة :

وسأحاول ، في ما يأتي . أن أكتنه تجليات عميقة لهذه الرؤيا في نماذج من الشـــعر الجاهلي .

حميد بن ثور الهلالي :

« . . . .

إذا مـــا غـــدا يوماً رأيت غيـــابةً — من الطير . ينظرن الذي هو صانـــعٌ
يهـــم بأمـــر ، ثم يزمع غيره — وإن ضاق أمر مرّةً ، فهو واســـع
ينام باحـــدى مقلتيه ويتّقِـــى — بأخرى المنايا — فهو يقظان هاجع »

(ديوان الشعر العربي ١ — ٢١٦)

١ — ١

في صورة مذهلة — من حيث وعيها لديمومة توتر الوجود الانساني؛ وحدّة وجوده على حد السيف ، يجسد حميد بن ثور الهلالي الوعي الفردي لبرهية الانخطاف بالموت وأزليته في اللحظة نفسها ، كما يجسد الوعي الجماعي الذى يفيض من بؤرته الشعر الجاهلي كله . ترصد صورة حميد الإنسان في ذروة وعيه للموت وحضوره ، في ذروة ترقبه للموت ورعبه منه ، فالإنسان « يقظان هاجع » في البرهة نفسها وكل برهة في ثواني حياته المحشوة المتفجرة قلقاً ، لا ينام لحظة يطبق جفنه النوم ، ولا يفيق لحظة تفتح له عين ، لأن الغفلة عن الموت برهة واحدة محرمة عليه ، ممنوعة ، وهو ينشق لنصفين : كل نصف يتحرك باتجاه : عين باتجاه اليقظة وعين باتجاه الإغفاء . فالموت في حضوره يقسم الذات ويشعل فيها نزاعاً داخلياً حاداً يحرمها من القرار على سلام تحنُّ إليه ، يصبح النوم استسلاماً للموت واذعاناً له واقراراً بالعجز عن مجابهته، وتصبح اليقظة اتقاءللموت وانتظاراً يهدف إلى رده : « ينام باحدى مقلتيه ويتقى باخرى المنايا ، فهو يقظان هاجع » هكذا يكون هجوع الشاعر أبدياً ، لكنه جزئي ، ويكون إستيقاظه أبدياً ، لكنه جزئي — إلى أن تحين اللحظة المطلقة : لحظة انتهاء الهجوع والاستيقاظ ، لحظة السكونية الأزلية : الموت : أى أن الإنسان يظل مشدوداً إلى وعيه للموت كل

لحظاته ، إلى أن ينشد إلى الموت نفسه ، إذ تنتهى الحياة . فالموت هو الحقيقة الكلية ، المطلقة ، الأزلية . والحياة ادراك مستمر للحقيقة وحضور فى شبكيتها الهـائلة لا ينتهى .

هذا الحضور الأبدى للموت — فى الحياة يجد تجسيداً آخر له فى صورة لاتقل أزمية ، وإن كانت أقل رعباً ، هى صورة طرفة التى يرصد الانسان فيها حاضراً فى سياق الموت مشدوداً إلى يده الثقيلة بحبل ينشد حين يشاء :

« لعمرك ، إن الموت ما أخطأ الفتى   لكالطول المرخى وثنيـاه باليد »

وتتخلل صورة الموت ، بوجوهه الألف ، الشعر الجاهلى والوعى الجاهلى دون انقطاع ، كما حاولت رصدها فى الفصل الأول من هذه الدراسة ، وتدفع بالانسان إلى حد الحنين حتى إلى التحجر من أجل أن يتجاوز الفناء ، كما عبر تميم بن مقبل فى صورة رائعة .

« لو أن الفـتى حجـر »

لكن الحنين إلى التحجر ليس الصورة الطاغية فى الشعر الجاهلى لأنه ، فى الوجود الفعلى لا يمنح الإنسان قدرة على تجاوز الموت والحس به ووعيه ، والإنسان بحاجة مطلقة إلى مثل هذا التجاوز . ومن هنا تتجسد استجابات أخرى للموت: رصدت عدداً منها فى الفصول السابقة ، وسأرصد أخرى فى هذا الفصل هى ما يُعبر عنه — تعبيراً بدائياً وحشياً ، تقريباً — طرفة فى معلقته حيث برزت صورة الموت المقتبسة سابقاً .

استجابة طرفة مثل جميل على الاستجابة السيد ورية موضع المناقشة هنا ، وتكاد تكون صورة مكتملة لها ، بتأكيدها على موقف يدرك كون الموت الحقيقة المطلقة وعلى محاولة تجاوزه بملء الحياة زخماً جامحاً كلياً تتفجر فيه لحظة الانتشاء الحسى ، بتجلياتها الجنسية والبطولية والخمرية . وهى استجابة تؤكد الحياة من خلال تأكيد الموت ، كما فى الحركة الأولى ، حيث يتحول التساؤل « هل أنت مخلدى ؟ » إلى تسويغ جوهرى لشهود الوغى واقتناص اللذات : ما دام الموت حقيقة لا يمكن أن تغير ، وما دام الفناء مطلقاً لا يتجاوز ، فليس هناك إلا أن

يندفع الانسان عبر عالم التفجرات الحسية ، عبر لحظات الشهوة وحز العرق واللحم بالسيف والرمح ، بالطعنة والضراب . وهذه التفجرات هى ما تمتلكه يد الإنسان ، بل هى الشىء الوحيد الذى تمتلكه يد الإنسان : « فدعنى أبادرها بما ملكت يدى » وبها يكتسب الإنسان لنفسه حساً ، لا ينبع إلا من الوهم ، بأنه قادر على المبادرة ، بأنه لم يخسر المعركة كلها لأنه ما يزال قادراً على المبادرة . تماماً كما كان صوت سيدورى يحث على مبادرة الموت — الحياة بالامتلاء متعة ولذة وفرحاً وغبطة ، رغم أن استجابتها لا تنبض بحس المواجهة والصدام الذى تنبض به استجابة طرفة ، فأبيات طرفة تزدحم بالتصور العربى الجوهرى للموت بما هو نقيض هاجم يستفز فى الإنسان هزة البطولة وحس المجابهة ، كما هو جلى فى « أشهد الوغى » و « دفع منيتى » و « أبادرها بما ملكت يدى » . ومن حس البطولة والمواجهة تكتسب الحياة معناها ، كما يعاينها طرفة أو ، بالأحرى ، تكتسب العبثية النابعة من يقينية الموت بعداً إيجابياً حافلا بالمعنى . فطرفة فى مواجهة الموت لا يرى الموت محرق التجربة الإنسانية ويضفى عليه أهمية قصوى إلا لأن الموت يحرم الفتى من ثلاث هى التى تملأ الوجود بزخم الامتلاء وفيضه المتفجر ، وحين يعدد الثلاث المقدسة هذه يكشف أنها جميعاً تفيض من بؤرة واحدة هى بؤرة النشوة الحسية والزخم الحسى فى عروق الإنسان . الأولى منها هى « سبق العاذلات بشربة تزبد » ، وتجسد الشربة بذاتها فاعلية صراع بين نقيضين ، فى صورتين : الأولى فى كونها تأتى رداً على فعل العاذلات ولومهن ، حيث يكون الصراع صراعاً بين الأنا والآخر (الذى يمثل القيم الجماعية المعقلنة للوجود أخلاقياً) ، والثانية فى كونها تُعلى بنقيضها ، الماء ، فتفور مزبدة ، والصراع هكذا ، تجسيد اسمى للحظة الاحتدام الأساسية فى الجسد البشرى ، فى الذات البشرية ، ثم يتأكد الاحتدام بعنف جسدى صرف حين يذكر طرفة ثانية مقدساته : وهى هجومه العنيف حين ينادى ذو الضيق باحثاً عن منقذ . والكرّ والهجوم يوحدان صورة البطل بصورة سيد الغضا المنبه المتورد فيملآن فضاء القصيدة بحسية البدائية الجسدية فى فورانها وتوقدها وهيجانها ، ويتعمق هذا الهيجان البدائى فى ثالثة المقدسات ، فينصبُّ على جسد امرأة فى الدجن ، موحداً فى لحظة الاجتياح

بين نشوة السكر ونشوة البطولة ونشوة الاغتصاب الجنسى توحيداً ذروياً يؤله الاحتدام الانفعالى الحسى الجسدى ويجعله الاستجابة المقدسة الوحيدة للموت ، ليقينية الموت ، لعبثيته ، الاستجابة الوحيدة التى تمنح الحياة فى حضور الموت معنى يؤسف على فقدانه وتلاشيه حين تأتى لحظة الفقدان .

التوقد الحسى ، إذن ، هو الاستجابة المقدسة للموت . وتؤكد هذا التوقد وتغذيه فاعليات دلالية وإيقاعية وصورية فى أبيات طرفة تبدأ ، فى الواقع ، قبل الأبيات موضع المناقشة وتفسر ظهورها فى هذا السياق : فالتوقد الحسى يتبرعم فى صورة الناقة المشهورة ليصل ذروة حيوانية مدهشة حيرت النقاد لاستغراقها فى تفصيل صورة الناقة . وهى ، فى المنظور الجديد الذى أطوره هنا(٣) ، تعميق لحسية الوجود البدائى ونقش له بحيوية مذهلة فى وسط الموت ، وخلق لوجود هيكلى بنيانى صلب خارق ينصب فى وسط القصيدة « كقنطرة الرومى » لا يهتز ، خالقاً حساً صخرياً لا زمنياً قادراً فى لازمنيته على تجاوز الموت والفناء . ولذلك تتفجر القصيدة ، بعد صورة الناقة اللازمنية التى تكتمل فى البيت (٤٣) ، بصورة الأنا ، إذ أن كلا الأنا والآخر (الناقة) فى المعلقة صورة للحيوية البدائية الجسدية ، وللصلابة اللازمنية . وتنبثق صورة الأنا من وجود صخرى شاهق هو صورة الناقة بحيوية مدهشة . تبرز الأنا « حلالة للتلال » « مرفدة » و « فى حلقة القوم » وفى « الحوانيت » وفى « ذروة البيت » ، مساء صباح : أى مجسدة وجوداً حركياً تملأ الفضاء كله متنقلا عبر أبعاده ، كما كانت الناقة قد ملأت الفضاء كله ، منتصبة فى وسطه ، شاهقة لا تقهر بالزمن . وتتعمق الحسية وتغدو أكثر لدونة ومائية وطراوة فى صورة الأنثى الرقيقة بجس الندامى ، الأنثى بضة المتجرد ، التى تمنح القصيدة طرفاً نقيضاً للناقة : فالناقة رمز الصلابة ، والأنثى تجسيد لليونة والطراوة ، وبينهما ، وبهما ، يتحرك الشاعر — الذات الإنسانية — باحثاً عن وسيلة لاخصاب الوجود ، لمنح الحياة معنى فى سياق عبثية الموت ويقينيته . وللأنثى صورة لا تختلف ، إلا فى كونها امرأة المغامرة ، لا الزوجة ، عن الأنثى فى صوت سيد ورى . وكلتاهما تجسيد لحسية محاولة تجاوز الموت بإغناء الحياة ، وبعد صورة الأنثى تعود صورة الخمرة « وما زال تشرابى الخمور » لتخلق ، باكتمالها الانفصام بين الفرد والجماعة : « إلى أن تحامتنى العشيرة كلها » . وإذ ينفصم

الفرد تصبح قيمه قيماً نابعة من الذات ، لا دور فيها للجماعة ، وتصبح محاولة تجاوز الموت عن طريق إغناء الحياة عبر القبيلة وقيمها — كما يحدث عند لبيد — محاولة فارغة من الدلالة ، مستحيلة . لحظتها تأتى أبيات طرفة التى تعلن عجز القبيلة ، عجز الآخر ، عن تجاوز الموت وتضع الذات أمام مصيرها المرعب ، حيث لا يد تشد بأزرها ، وحيث تنتصب وحيدة تبحث عن معنى فى وجود عبثى ، فتدرك بمأساوية الوعى المستفز ، إن ثمة ثلاثا فقط تستطيع بها أن تواجه عبثية الوجود ، هى الثلاث التى تخلق ذروية التوقد الحسى ، والبدائية الجسدية ، عبر الصراع أولا بين الأنا — الآخر : « أيهذا اللائمى : أنت لا تستطيع دفع الموت — دعنى أنا أحاول دفعه » :

« أيتها العاذلة : أنت لا تستطيعين دفع الموت بمنع الشرب — دعينى أنا عبر الشرب أحاول دفعه » ، ثم عبر التفاعل بين الأطراف النقيضة :

« الخمرة — الماء — تعلى بالماء فتزبد فى توقد حسى بصرى .
الأنا — الآخر — أكر عليه فأمزقه ، إذ آتى كالأسد المتورد فى توقد حسى عصبى وانفعالى وبصرىّ ؛

ثم عبر التصادم والاغتصاب بين الطرفين :

« الأنا — المرأة — آتيها يوم الدجن (التوقد الحسى البصرى) فانصبُّ عليها مخترقاً الخباء المعمّد ، مخترقاً قيم الآخرين أيضاً .

ويتنامى التوقد الحسى فى خلق صورة البهكنة مليئة ، تامة الخلق ، وفى صوت خلاخيلها (توقد سمعى) فى البيت :

« كأن البرين والدماليج عُلّقتْ   على عشر أو خروع لم يُخضّد

ثم يكتمل التوقد الحسى بخلق الرواء المطلق فى سقاية الهامة فى الحياة مخافة شرب مُصرّد فى الممات ، بإضافة التوقد الذوقى وارواء العروق والجسد العطشان :

« ذرينى أروّى هامتى فى حياتها »

« كريم يروى نفسه فى حياته »

وفى استحضار بعد غيبى طقوسى أسطورى ، تتردد فيه أصداء الهامة التى لم ترو على القبور ، بينما يمتلىء جســد الشاعر بالرواء وتكتمل نعمته وتوقده وهيجانه الحسى .

تشكل استجابة طرفة للموت ، إذن ، خارج مدار القيم الجماعية والوعى الجماعى ، وهى تكتمل ، بعد تعميق البعد الفردى لمجابهة عبثية الموت ، برفض البعد الجماعى لهذه المجابهة ، حين تعاين العبثية فى فاعليتها على مستوى الوجود الجماعى : ذلك أن الذات الجماعية تعتنق قيماً محددة تظن أنها بها تمنح وجودها معنى فعلياً فى وجه حتمية الموت ، لكن طرفة يمسح هذه القيم بريشة بارعة ترشح بمفارقة ساخرة وهى ترسم صورة قبرين متجاورين أحدهما لذى مال حرص فى حياته على المال – تأكيداً لقيم الجماعة – والآخر لانسان كطرفة كان كريماً لا بعطائه للآخرين ، بل بانفاقه ماله فى متعة شرب الخمرة وتحقيق التوقد الحسى الذى نشده عن طريقها . والقبران يتساويان فى عبثية الموت وتتحد هويتهما اتحاداً مطلقاً ، فهما تراب وحفرة وحجارة لا يميز أحدهما عن الآخر شىء . أى أن الموت يسوّى بين الأشياء التى كانت الجماعة تعتقد أنها متمايزة تمايزاً يمنح لوجودها معنى ، يسوّى بين ذى البطالة المفسد وبين من يختزن المال ، ويسوى بين الفقير الذى لا مال له وبين رب القبيلة الذى تملأ نعمه الفضاء . وإذ تكتمل التسوية ، ويصبح الكنز المادى غير ذى قيمة ، تأتلق صورة كنز آخر هو العيش نفسه ، وهى صورة جديرة بالنقاش .

١ – ٢

تأتلق فى لغة طرفه بعدان جوهريان ، الأول هو وضعه الأقانيم الثلاثة التى يقدسها موضع القوة المواجهة للموت بمعنى فيزيائى ايجابى فعلى ، والثانى هو تصوره المذهل للعيش كنزاً مكتملا فى كينونته وللزمن الذى يعبر عليه بوصفه قوة تنقص هذا الكنز شيئاً فشيئاً إلى أن تدمره وتستنفده .

على المستوى الأول ، تزدحم لغة طرفة بدرجة عالية من الالتباس تميز تجربته عن تجليات أخرى للاستجابة السيد ورية . ذلك أنه لا يرى التوقد الحسى واللذة والبطولة تعبيراً عن استسلام ليقينية الموت ، بل يراها فعــلاً مبدعاً ، فعلا

خلاقاً متجاوزاً ، فعل مجابهة حادة وانتزاع للزمام من الموت فى معركة المبادرة ؛ ويتجسد هذا كله فى العبارة الملتبسة :

« فإن كنت لا تستطيع دفع منيتى   فدعنى أبادرها بما ملــكت يدى »

الشطر الأول ينطلق من عجز الآخر حامل القيم الجماعية عن دفع المنية ، وهى هنا منية الذات الفردية « منيتى » أنا لا المنية فى وجودها المطلق ، ونتوقع أن يكون ما يصدق على الآخر من حيث عجزه عن دفع المنية قابلاً للانسحاب على الذات نفسها ، لكن عبارة طرفة تفاجىء برفض هذا التصور لتعلن أن لدى الذات الفردية ما يجعلها قادرة على مبادرة الموت : « فدعنى أبادرها » . ما الذى تعنيه هذه العبارة بالضبط ، على مستوى العقلنة الذى يتجلى عليه عجز الآخر عن دفع المنية ؟ من حيث التركيب اللغوى ، تعنى العبارة نقيضاً للعجز الذى يشل الآخر ، أى أنها تعنى تأكيد قدرة الذات على دفع المنية . لكن ما الذى يعنيه فعل المبادرة ؟» كيف يبادر الانسان الموت ؟ هل تعنى المبادرة السبق إلى الفعل ؟ وبأى دلالة ؟ هل تعنى دفع المنية عن الانسان ؟ وبأى دلالة ؟ أن هذا الالتباس مكون جوهرى من مكونات الاستجابة السيد ورية كما تتجلى لدى طرفة ، فكأن ما تفصح عنه القصيدة فى النهاية هو هذا التوق العميق إلى تجاوز الموت فيزيائياً ، والاحساس بامتلاك القدرة الفعلية على إنجاز مثل هذا التجاوز .

أما على المستوى الثانى ، فإن تصور طرفة للعيش يخرج على التصور التقليدى له فى أنه لا يرى الحياة عملية تنام وتطور من لحظة بدء إلى ذروة ثم حركة انكسار وانهيار ، بل يراها وجوداً مكتملا مكتنزاً مليئاً . بيد أن هذا الامتلاء معرض لفاعلية الزمن التدميرية الرهيبة : كل ليلة يأكل منه الزمن جزءاً إلى أن يلتهمه ويلغيه أو يفرغه تماماً . هكذا يصطدم هذا التصور بالتصور السابق ، حيث كانت الحياة المهددة بالموت كل لحظة بحاجة الى شحن حسى وتوقد مستمر من أجل أن تكتسب معنى ، وهكذا تطغى رؤيا طرفة الضدية للوجود الانسانى ، للزمن والموت ، وتصل ذروة تأزمها ، وتقف القصيدة عاجزة عن حلّ هذا التأزم ، عن الغاء المفارقة الضدية الكامنة فى قلب الوجود ، ويصبح ذروة ما تطمح إليه أن تجسّد هذا التأزم ، هذه الطبيعة الضدية ، وأن تخلق فى سياق الهشاشة والموت بعضاً من رموز الصلابة والديمومة والحيــاة .

١ — ٣

كما أشرت سابقاً ، تشكل الاستجابة السيد ورية نسيج الحياة الجاهلية والشعر الجاهلي في تيار طاغ من تياراتها ، بحيث تتحول الى صيغة (formula) تكوينية تتكرر في مواقع متطابقة من أعمال عدد من الشعراء كبير ناضحة برعب مواجهة الزمن والموت مستبقة انقضاضه الخاطف بانقضاض مماثل على الحياة ومتعها ونشوتها بحيث تحقق الذات حساً عميقاً بالامتلاء يجعلها قادرة ، حين تأتي لحظة الموت ، على مواجهة خوائه . هكذا يقول حاجز الأزدى :

« ألا عللاني قبل نـوح النوادب   وقبل بكـاء المعولات القـرائب
وقبـل ثـوائي في تـراب وجندل   وقبل نشوز النفس فوق الترائب
فان تأتني الـدنيا بيومـي فجـأة   تجـدني وقـد قضيت منها مآربي

وبصوت مماثل ، لكنه أكثر انشحاناً بالفجيعـة ، يقول أبو الطمحان القيـني :

« ألا عللاني قبـل صوت النوائح   وقبل ارتقـاء النفس بين الجوانح
وقبـل غـد يالهف نفسي على غد   إذا راح أصحابي ولست بـرائح »

وتفيض فجيعة أبي الطمحان من مأساوية الفقدان المحتم إما للنفس وإما لأحد ممن تحبه النفس ، إذا سلمت هي ، في كل لحظة من العمر ، أي من هذا الادراك اللحظوي الدائم لحضور الموت ، إن لم يكن فينا ففي من نحب . ولذلك تأتي هذه الصرخة التي تضيء المستقبل — الغد ببرق الموت الخاطف : « يا لهف نفسي على غد » . فحتى إذا سلمت النفس ، سيسقط في هوة الموت أحد الأحباب ويتم الانفصام : إما بذهاب الانسان وبقاء من يحب أو بذهاب من يحب وبقائه . وكلتا الحالتين فجيعة مدمرة لا تطاق . لكن بين أجمل هذه التجليات نصان : الأول لعمرو بن قنعاس المرادي ، والثاني لمجمع بن هلال . وسأناقشهما دون سعي إلى التفصيل قبل أن أنتقل إلى بلورة نهائية لهـذه الاستجابة في صيغة نظرية مستقلة .

عمرو بن قنعاس المرادي (ديوان الشعر العربي ، ١— ١٨٤)

« ... وكنت إذا أرى زقّـاً مريضاً   ينـاح على جنازتـه بكيـتُ
وغصـن ليس من شجر رطيب   هَصَرْتُ الـيَّ منـه ، فـاجتنيتُ
[وماء] ليس مـن عِـدٍّ رواء   ولا مـاء السماء قد ، استقيت
ولحم لـم يذقه الناس قبلـي   أكلـتُ على خـلاء وانتقيـت
ونـار اوقـدت من غيـر زنـدٍ   آثـرت جحيمهـا ثم اصطليت
متى ما يأتني أجلـي يجـدْني   شبعتُ من اللـذاذة واشتفيـت »

١ — ٤

يمثل نص عمرو تعبيراً فذاً عن الاستجابة السيد ورية ، أولا باندفاعه الإيقاعي الهاجم ، يخترق العالم مثل فرس جامح ، وتسارع الضربات الانفعالية الغامرة فيه ، مجتاحة لا تعرف الاستكانة ، فهو يفجر البكاء بسهولة اهراق كأس من الماء ، باستجابة انفعالية لا تردد فيها لبرهة . إنه ليبكي على زق مريض يناح على جنازته ، لكن الجنازة ليست ببساطة استعارة باردة للتعبير عن فراغ الزق . إنها وهج الرؤيا التي تتفجر في النص : الموت الهاجم الآتي . وهو موت يفتتح النص في صورة الزق مشكلا مفارقة ضدية تأتلق فيها النهاية النشوى متوحدة بالنهاية المأساوية فافراغ الزق يخلق حس الامتلاء الكلي لدى الشاربين ، لكن الامتلاء الكلي يصبح الآن لحظة الجنازة وتفجر البكاء . وهذا هو بالضبط الخيط الروحي والتصوري الذي يتخلل النص . هنا يندفع الشـاعر بحثاً عن تحقيق الامتلاء ، عن رواء زمن الخصب والغطبة والمتعة . لكنه امتلاء مأساوي لأنه ليس غرضاً بذاته بل هو تحصن ضد الموت الآتي أي لحظة . وتتمثل فذاذة النص ، ثانياً ، في خلق تساوق وتناغم باهرين بين كون التجربة الأساسية فيه ذات بعد إشاري ، أي كونها من تسلية ومتعة عابرة ، وكونها اخصاباً للحياة من أجل مواجهة الموت . وبين كون اللغة والصور الشعرية نفسها اشارية ، ذات بعد رمزي . فالشاعر لا يتحدث عن مادة طبيعية يصفها ، أي أنه لا يحاكي ، بل يتحول الغُصْن والماء واللحم والنار جميعها بين يديه من معطيات حسية طبيعية لى

رموز طقوسية مشحونة بثراء دلالى وانفعالى وجسدى دفّاق . فالغصن الذى يهصره ليس من شجر رطيب ، بل هو جسد امرأة لدن ريان يطويه إليه ويجنى ثمره الجنسى ، والماء ليس من فيض السماء أوالطبيعة ، بل هو ريق الجنس البارد العذب يمتاحه امتياحاً بين شفتيه ، واللحم الذى يأكله على خلاء هو لحم جسد لاهب متفجر ناراً يلتهمه فى فيض الشهوة الجنسية، والنار التى أوقدت من غير زند هى اللهيب المجتاح الذى يوقده جسده فى جسد إمرأة تحترق به فيحترق بجحيمها ويصطلى ، ولهب لجة القتال والصراع يندلع فى عروقه فيض حسّ . وفى لهب النار ، فى وقد الشبق المتفجر فى الجسد أو فى الجسدين يتحقق الكمال إنه كمال الامتلاء . إنه زمن الامتلاء . وهو الزمن النقيض الذى يقف فى وجه الموت ، وحين يأتى الموت سيكشف أنه خسر المعركة مسبقاً لأن الانسان « بادره » كمبادرة طرفة — واختلس منه الامتلاء . فامتلأ من اللذاذة ولم يبق منها ما يمكن أن يستزيده . لقد أكلها فشبع وقد شربها فارتوى . وفى لحظة الامتلاء « اشتفى » وتشفى . مم ؟ من هذا الموت الذى يفسد الزمن والذى قهره الشاعر الآن ، لعب حيلة عليه . فليأتِ الموت ، إذن ، ليأتِ .

أما الفذاذة الثالثة فى نص عمرو فإنها تتمثل فى بعد النص الزمنى . فهو يقعد الآن فى زمن الامتلاء المطلق والاشتفاء الغامر ، فينتظر الموت . إنه لا يعيش فى زمن التوتر والقلق ، كما كان جلجامش ، وليس المستقبل بالنسبة له هو مجال التحقق والامتلاء فى مواجهة الموت ، بل لقد اكمل كل شىء : لقد حقق زمن الامتلاء وهو الآن يقف على طرف المعركة الآخر ، فى الأوج . وهو بهذا المعنى نقيض مسار جلجامش ، بل ، بدقة ، نهاية مساره . ومن هنا تبدو الحياة كلها ماضياً ابتدأ واكتمل، لا آتياً مرعباً . وتتجسد هذه الرؤيا الفذة فى تنامى الأفعال فى النص ، فهو يبدأ بالماضى « . . وكنت . . بكيت » ليستمر فيه و « غصن هصرت فاجتنيت » و « ماء قد استقيت » و « لحم اكلت وانتقيت » و « نار أثرت جحيمها ثم اصطليت » . ويكتمل الفعل ، يكتمل الزمن ، يكتمل مسار الحياة ، ويأتى الآن فقط من موقع المنعة والامتلاء الفعل المضارع :

« متى ما يأتنى أجلى يجدنى . . . » .

ليجابهه الفعل الماضى ، فعل الزمن المكتمل الكامل :

« شبعت من اللذاذة واشتفيت » .

١ — ٥

مجمعّ بن هلال : تمتع (سا . ، ص ١١٠)

«... وخيل كأسراب القطا قد وزعتها ‏ ‏ لها سَبَلٌ فيه المنية تلمعُ
شهدت ، وغنم قد حويت ولذّة ‏ ‏ أتيت – وماذا العيش إلاّ التمتع
... وعاثرة يوم الهييمى رأيتها ‏ ‏ وقد ضَمّها من داخل القلب مجزع
تقول وقد أفردتها من حليلها ‏ ‏ تعستَ كما أتعستنى يا مجمعّ »

أما نص مجمع فإنه يبادر الموت بالموت من طرف وبالحياة من طرف . إنه يسرق المرأة من حليلها وإذ يملأها تعاسة يمتلىء هو بغبطة الحياة فى توهجها وتوقدها ، إذ يفصمها عن المجزع الذى يضمها داخل القلب ، يتوحد هو بالسر : السر الذى وحده يقدر أن يواجه به الموت .

وفى الطرف الآخر يبادر الموت بالنشوة : نشوة اللذة التى بها يمتلىء ، وبالاندفاع فى لهب المعركة حيث أيضاً يندفع بريق المنية ، وفى ألق خاطف ، يصطدم الرجل بالموت ، الجسد بالفناء ، البطولة بالسهم المخترق . وكل ذلك فى حمحمة الحشد المندفع كسرب القطا من الخيل . إنه فى جوف المعمعة تحتشد حوله الأجساد ويبرق أمامه نصل المنية . آنها فقط يتحقق الكمال : فى لهب الصراع ، وغنم يغتنم بالبطولة ، ولذة تتفجر فى الدم ، وماذا العيش إذن سوى كل ذلك ؟ .

وإذا كان نص عمرو فى ذروة الامتلاء ما يزال يعى الموت ، فإن مجمع ، على النقيض منه ، فى ذروة الامتلاء لا يعى إلا العيش . عن وجوده ينتفى الموت رغم بروزه التماعاً فى حشد الحياة . إنه الذات التى بلهب الحياة تقدر فعلاً أن تنفى الموت حتى لغوياً ، حتى عن النص الشعرى المنتج نفسه ، ويبقى العيش وغبطة التمتع فى نص آخر فريد متدفق مثل فرس جامح .

تنبثق الاستجابة السيد ورية ، فى تجليها عند جلجامش وطرفة ، من زمن الحيوية والامتلاء ، من لحظة تنبض بالشباب والقدرة على الانفجار عبر الوجود خلقاً للتوهج الحسى ، للألق الجمالى ، لتوقد النشوة فى العروق . فهى تنبع من لحظة اكتمال لتحاول خلق زمن الاكتمال ، ومن بؤرة للقوة لتحاول تفجير ينابيع القوة وجعلها تغرق الوجود ، وهى تتجه من الآن إلى المستقبل ، مؤكِّدةً حتمية الموت وعبثية الحياة ومحاولة ، رفضاً للاستسلام ، أن تمنح الحياة الممتدة من الآن إلى أن ينشد حبل الموت كثافة وعمقاً وزخماً . بيد أن الاستجابة السيد ورية قد تنبثق من زمن الفراغ والخواء ، من لحظة ترشح بالهرم والعجز عن شحن الوجود بالتوهج والألق والنشوة ، تنبع من لحظة انهيار لتحاول تجاوز زمن الانهيار بابتعاث زمن الحيوية والخصب والألق وجعله يغرق الوجود ويمنح الانسان ، عبر فاعلية الذاكرة ، حساً بأن الخواء والعبثية ، رغم كونهما مطلقين ، لم يقدرا على إفراغ الحياة بصورة مطلقة من الدلالة والمعنى . فهى تتجه بخط رجعى ، من الآن إلى الماضى ، منطلقةً من ادراكها الحتمية الموت ومعاينتها لمرور الزمن وقضائه على الحيوية ، محاولةً ابتعاث لحظة البطولة أو لحظة النشوة الحسية ، أو لحظة الألق الجنسى ، مانحةً من غور الحياة الممتد من الآن إلى الماضى حساً بالكثافة والعمق والزخم . وبهذا التبلور تكون الاستجابة السيد ورية احدى الاستجابات الأكثر جذرية فى الشعر الجاهلى ، أما بتجليها على مستوى البنية العميقة ، فى خفاء يشع بالثراء (كما هى فى معلقة امرىء القيس) أو فى تجليها على مستوى البنية السطحية ، فى وضوح مضىء غنى بالتوتر النابع من مباشرة الايصال وحسيته وزخمه التعبيرى ، وبين أجمل تجسيداتها ، بهذه الصورة الأخيرة ، تجسدها فى قصيدة الأسود بن يعفر النهشلى التى ترد فى المفضليات ، والتى سأناقشها ، من هــذا المنظور المحدد ، فى الفقــرة التالية .

١ – نامَ الخَلِيُّ وما أُحِسُّ رُقــادِي … والهمُّ مُحتضِرٌ لَدَيَّ وِسَــادِي

٢ – مِنْ غيْرِ ما سَقَمٍ ولكــنْ شفَّنِــي … هَمٌّ أَرَاهُ قد أصابَ فُؤَادِي

٣ – ومن الحَوادِثِ ، لا أبا لكِ ، أنّني … ضُرِبتْ علَّى الأرضُ بالأسْدادِ

٤ – لا أهْتدِى فيهــا لِموْضِعِ تلْعَةٍ … بين العِرَاقِ وبين أرْضِ مُرَادِ

٥ – ولقــد علمتُ سِوىٰ الذى نبَّأْتني … أنَّ السَّبِيلَ سبيلُ ذِى الأَعْوَادِ

٦ – إنَّ المَنِيَّةَ والحُتُــوفَ كِلاهُما … يوفِى المخَارِمَ يَرْقُبان سَوَادِي

٧ – لن يَرْضَيَا مِنِّى وَفَــاءَ رهِينَــة … مِن دُونِ نَفْسِى ، طَارِفِى وتلادِى

٨ – ماذا أُؤَمِّلُ بَعْــدَ آل مُحــــرِّقٍ … تركُوا مَنَازِلهُمْ وبعدَ إيَــــادِ

٩ – أَهْلِ الخَوَرْنَقِ والسَّدِيرِ وبــارِقٍ … والقصْرِ ذِى الشُّرُفَاتِ من سِنْدادِ

١٠ – أرضاً تخيَّرَهــا لِدَارِ أبيهُــمِ … كَعْــبُ بنُ مامَــة وابنُ أُمِّ دوَّاد

١١ – جرَتِ الرِّياحُ على مكــانِ دِيارِهِمُ … فكأنَّمــا كانــوا عَلَى مِيعادِ

١٢ – ولقد غَنُوا فيها بأَنْعَمِ عِيشَــةٍ … فى ظِلِّ مُلْكٍ ثابِــتِ الأَوتــادِ

١٣ – نَزلُوا بأَنْقِرَةٍ يَسِيــلُ عليهــم … ماءُ الفُرَاتِ يَجِىءُ مِنْ أطْـوَادِ

١٤ – [أين الذين بنوْا فطال بناؤُهمْ … وتَمتَّعــوا بالأهــلِ والأولادِ]

١٥ – فإذا النَّعيمُ وكلُّ ما يُلْهى به … يوماً يصِيرُ إلى بِلًى ونَفَــاد

١٦ – فى آلِ غرف لو بَغَيْتِ لِىَ الأُسَىٰ … لَوَجَدْتِ فيهم إسْوَةَ العُــدَّادِ

١٧ – ما بَعْدَ زيْد فى فَتَــاةٍ فُــرِّقُوا … قتْلاً ونفْياً بعدَ حسْنِ تــآدِى

١٨ – فَتَخَيَّرُوا الأرْضَ الفضاءَ لِعِزِّهمْ … ويَزِيــدُ رافِــدُهُمْ على الرُّفَّادِ

١٩ – إمَّا تَرَيْنِي قَـدْ بَلِيتُ وغاضَنِي	ما نِيل مِن بَصَرِي ومن أجلادِي
٢٠ – وعَصَيْتُ أصحابَ الصَّبابَةِ والصِّبَا	وأطَعْتُ عَاذِلَتِي ولانَ قيـادِي
٢١ – فلقد أرُوحُ على التِّجارِ مُرَجَّـلا	مَذِلاً بمَالِـى لَيِّناً أجيَـادِي
٢٢ – ولقـدْ لهـوْتُ ولِلشَّبابِ لَذاذَةٌ	بِسُلافة مُزجتْ بماءِ غَـوادِي
٢٣ – مِنْ خمْرِ ذِى نَطَفٍ أغَـنَّ مُنْطَّـقٍ	وَافـىٰ بها لِدَرَاهِمِ الأسْجَادِ
٢٤ – يَسعى بها ذُو تُومَتيْن مُشمِّـرٌ	قَنَأَتْ أنامِلُـهُ من الفِرْصَادِ
٢٥ – والبِيضُ تمْشِى كالبُدُورِ وكالدُّمَىٰ	ونَـوَاعِمٍ يَمْشِين بالأَرْفادِ
٢٦ – والبِيضُ يَرْمِينَ القُلُوب كأنَّها	أُدحِيٌّ بَينِ صَرِيمَة وجمَـادِ
٢٧ – يَنْطِقْن معْرُوفاً وهُنَّ نواعِـمٌ	بِيضُ الوُجُوهِ رَقِيقَةُ الأَكْبادِ
٢٨ – يَنْطِقْن مَخْفُوضَ الحَدِيث تَهَامُسا	فَبلغْن ما حاوَلْن غيْر تنـادِي
٢٩ – ولقدْ غدَوْتُ لِعَازبٍ مُتَنـاذرٍ	أحْـوَى المذَانِبِ مُؤْنِق الرُّوَّادِ
٣٠ – جَادَتْ سَوَارِيهِ وآزرَ نبتُـهُ	نُفَـأٌ من الصَّفْرَاءِ والزُّبَّادِ
٣١ – بِالْجـوِّ فالأَمَرَاتِ حَـوْلَ مُغامِرٍ	فَبِضَارِجٍ فَقَصِيمَـةِ الطُّـرَّادِ
٣٢ – بِمُشَمِّرٍ عِتْدٍ جَهِيـزٍ شَـدُّهُ	قَيْدِ الأَوابِـدِ والرِّهَـانِ جَـوَادِ
٣٣ – يَشْوِى لَنا الوَحد المُدِلَّ بِحُضْرِهِ	بشريج بَيْنَ الشَّدِّ والإِيرَادِ
٣٤ – ولقدْ تلَوْتُ الظَّاعِنين بِجَسْـرَةٍ	أُجُدٍ مهَاجِرَةِ السِّقَاب جَمَـادِ
٣٥ – عَيْرَانةٍ سَدَّ الرَّبِيعُ خصاصَهَـا	مَا يسْتَبِينُ بِهَا مَقِيلُ قُرادِ
٣٦ – [فإذا وذَلِكَ لامهـاهَ لِذِكْرِهِ	والدَّهْرُ يُعْقِبُ صَالِحاً بِفَسَادِ]

ترجع قصيدة الأسود بحسٍّ بالخواء والموت منذ لحظتها الأولى ، فى صورة نوم الخلىِّ الذى لا يعانى تجربة الزمن ونضوب الحيوية وسهاد الشاعر الذى يعانيها هماً وقلقاً يتأكدان فى افتتاح الشطرين الأخيرين للبيتين الأول والثانى بلفظة « الهم » ، كأنما الأرض أغلقت أبوابها وأطبقت على الذات الشاعرة محاصرة إياها حصاراً مطلقاً يحجب عنها الوجود ويقذفها إلى تيه تعجز فيه عن الاهتداء إلى مرتفع من الأرض تنجو به من همها الضاغط . والحصار حصار الموت ، حصار وعى الموت ، ادراك حتمية قدرته على الانقضاض أى لحظة ، وقطع الطريق على محاولة النجاة ، دون قبول بفدية تقدم أو قربان يذبح على مذبحه ، سوى الذات ، تاريخ الذات ، عمرها المليء وجديدها الملىء . بهذا الوعى الساحق تستسلم الذات للموت ، معلنة اليأس المطبق ، وعبث الرجاء ، ومؤكدة عن طريق كوننة التجربة – كوننة قدرة الموت على سحق الانسان مهما بنى من أمجاد ، وعرف من رخاء ، وجرب من خصب – أن الذات الانسانية تصير « إلى بلى ونفاد » وأنه لا شيء يمنحها العزاء حتى لو حاولت أن تطلب العزاء . وبوعى مدهش ، ترفض الذات الشاعرة طلب العزاء ، وتعود إلى تتبع مصير الذين اندثروا بعد أن كانوا قد أعدوا العدة لمواجهة الموت ، وعرفوا العز والخصب ، متخيرين الأرض الفضاء لعزهم ، محاولين اختراق الحصار . وإذ ترفض الذات طلب العزاء ، تعلق فى شرك مضاعف : شرك رفض العزاء وشرك موت الحيوية . وتنسرب ، هكذا ، الى تطوير استجابة أخرى تبدو أكثر جوهرية وجذرية من طلب العزاء ، وتجسد ، فى الوقت نفسه ، حنيناً عميقاً إلى تأكيد المعنى فى سياق العبثية ، والخصب فى سياق الجفاف ، ونبض الحيوية فى سياق الذبول . وبجرأة الوعى الصدامى ، لا تنكر الذات الذبول والجفاف والعبثية انكاراً فارغاً ، بل تؤكدها وتقرر حقيقة سيطرتها لكنها تنفجر ، رافضة الاستسلام لها ، فى حركة تراجعية تقبض على خصب الماضى وحيويته ، بفاعلية الذاكرة ، وتنصبه نقيضاً للموت والذبول والعبثية . فهى تبدأ بالاعتراف بالبلاء والفناء الجسدى ، فناء الحواس التى تمارس العالم فتوقد ناره ، عن طريق إدراكه وتمثله حسياً :

أما تريـنى قد بليت وغـاضنى   ما نيل من بصرى ومن اجـلادى

ثم تنتقل إلى الاعتراف ببـلاء الروح المغامرة ، روح المواجهة والتحدى التى تمارس العالم فتوقد ناره ، عن طريق ادراكه وتمثله روحياً وانفعالياً :

وعصيت أصحاب الصبابة والصبا   وأطعت عـاذلتى ولان قيـادى

ومع هذين الاعترافين ، تكمل الذات رصد قبولها لحقيقة البـلاء ، لحقيقة موت الحيوية ، ورصد التغير العميق الجوهرى الذى أحالها من كتلة حسية وانفعالية من جمرة تتوقد بممارسة الصبابة والصبا ، إلى فحمة مطفأة تعصى أصحاب الصبابة والصبا ، ومن جمرة تواجه العاذلة التى تنهى عن الصبابة والصبا ، إلى فحمة تطيع هـذه العاذلة . إلا أن هذا الاكتمال ، هذا الطغيان الكلى للادراك المأساوى لجوهرية التغير ، لا يقذف الذات إلى قاع الاستسلام للموت كما حدث فى قصيدة امرىء القيس ، بل يستفز فيها الحنين الجارف إلى تأكيد نقيض الموت ، نقيض الذبول ، نقيض البـلاء الحسى والبلاء الانفعال الروحى ، بتأكيد الماضى واضاءته اضاءة ساطعة ، وابتعاثه فى القصيدة والسماح له بالطغيان عليها من هذه الحركة حتى نهايتها. وفى هذا الطغيان تعيد القصيدة ابتعاث لحظة البطولة ، والنشوة الحسية والنشوة الجنسية ، وصور الخصب والحيوية فى اهاب لايفوقه اهاب فى المفضليات نفسها على الأقل ، وفى كثير من الشعر الجاهلى . وفى كل تفاصيلها ، تنمى القصيدة عناصر الاستجابة السيدورية عنصراً عنصراً ، باستثناء الولادة والإنجاب ، مشكلة تجلياً آخر من تجليات رؤيا طرفة بصورة أكثر الحاحاً على الجزئيات وأكثر اغناء لصور الحيوية والخصب والمتعة والبطولة ، لأنها تنبع من تجربة اكتمل تكونها فى زمن ماض ، لا من احتمال لمستقبل ليس كائناً مع أنه سيكون .

وتبدأ صورة الحيوية ، كما هى عند سيدورى وطرفة ، بالانتعاظ الحسى الذى يفجر فى الجسد تدفق النشوة عن طريق الامتلاء بمتعة الخمرة فى زمن من اللين والحركية والقوة الجسدية والانفتاح النفسى على العالم :

فلقد أروح على التجار مرجلا   مذلا بما لى لينـا أجيـادى

ولقد لهوت وللشـباب لـذاذة   بسلافة مزجت بماء غـوادى

من خمر ذى نطف أغـن منطق   وافى بهـا لدراهم الأسـجاد

ويكتمل زمن اللين واللهو والقوة بانصباب متعة الجنس والمتعة الجمالية فى نبع النشوة المتدفق ، فتبرز صور الساقى والنساء :

يسعى بهـا ذو تومتين مشـمر   قنأت أناملـه من الفرصـاد

والبيض تمشى كالبدور وكالدمى   ونواعم يمشـين بالأرفـاد

والبيض يرمين القلوب كأنها   أدحىٌّ بين صريمة وجمـاد

وبصورة البيض يتكون بعد آخر يغنى بعد المتعة الحسية ، هو توهج الانفعال ، إذ تصبح القلوب مرمى لسهام البيض يتفجر عشقاً وولهاً . وفى تأكيد صورة البياض عبر الأبيات ٢٥ — ٢٧ ، يشع ضوء باهر عبر ظلام الذبول الذى طغى بعد موت زمن الصبابة والصبا ، وفى تعميق نعومة البيض (نواعم يمشين — ينطقن معروفاً وهن نواعم . . رفيقة الأكباد — ينطقن مخفوض الحديث تهامساً) يخلق زمن نقيض لزمن الخشونة والانقطاع الذى ينبع من عصيان ذوى الصبابة والصبا ، وتصبح البيض نقيض العاذلات . وبكل ذلك يكتمل بعد النشوة الحسية والجنسية فى استجابة الأسود لتجربة البلاء والذبول ، مطوراً البعد نفسه الذى برز مكثفاً فى بيتى طرفة :

فمنهن سبقى العاذلات بشربة   كميت متى ما تعل بالمـاء تزبد

وتقصير يوم الدجن والدجن معجب   ببهكنة تحت الخبـاء المعمـد

بعد اكتمال بعد النشوة ، يبدأ تبلور بعد الخصب فى سياق تفجر الحيوية الجسدية وسورة القوة والجرأة والبطولة . ويتبلور هـذا البعد من جديد فى صورة وردت مكثفة عند طرفة فى البيت :

وكرى إذا نادى المضاف محنباً   كسيد الغضا نبهتـه المتورد

مؤكداً مثله مجرد تفجر الحيوية دون أن ينمى صورة معركة كاملة أو يمنح الحيوية طبيعة عدائية تدمر الآخرين . ذلك أن وظيفة بعد القوة هى خلق الحيوية والتفجر ، استجابة للذبول والبلاء فى الزمن ، لا المباهاة بقدرة البطل على قتل الآخرين . هكذا يخلق الأسود صورة الحيوية والجرأة والتدفق الحسى بالانقذاف فى مغامرة الكشف والاحتكاك بالطبيعة المخيفة ومغالبتها ، إذ يغدو إلى مكان ناء

يتجنبه الانسان ، يحفل بالماء والخصب فى اخضراره ، يستثير عجب الباحثين عن خصب ، مكان يزدحم بعناصر الطبيعة التى تتآلف وتتساند لتخلق خصبه وجماله ، أى لتجسد فاعلية الزمن فى حس التواصل والنمو ، فتبرزه نقيضاً للزمن فى اللحظة الحاضرة التى تجسد حس الانقطاع والذبول . فالمكان موضع المغامرة تجود سحبه مؤازرة نبته ، تلتقى الأرض بالسماء فيه لتخلق الخصب ، فتخلقان نمطين متكاملين من الأعشاب . ويتأطر المكان ضمن حدود تتآزر هى بدورها لتخلقه ، ويحتل وسطها أسمان مليئان بالدلالة يشعان بروح التجربة التى تنمو منها هذه الحركة من القصيدة ، وهى روح المغامرة والقوة والعنف ، هما الاسمان «مغامر : ضارج » اللذان يشتقان من المغامرة والتضريج بالدم ، كما يشع بالدلالة نفسها التعبير «قصيمة الطراد » الذى يعمق حس العنف والقوة وحس المغامرة (قصم : طرد – طارد) . ولا يكاد حس التضرج والطراد يتبلور حتى يتعمق حس المغامرة والقوة والصلابة على مستوى دلالى مباشر ببروز صورة الحصان المغامر الصلب مندفعاً وراء وحوش البيد ، قيداً لها يسمّرها ويصعقها ، مشمّراً منيعاً ، مندفعاً لا ينثنى ، ومستثيراً صورة الحيوية فى صفة الساقى الذى كان هو أيضاً « مستمراً » ومع فورة الحس بصرياً ، يفور حس عابق بروائح طقوس الدم واللحم والشواء ، مستثيراً ذاكرة امرىء القيس فى تعميقه للحس نقيضاً لعفاء الزمن ، وذاكرة سان جون بيرس فى تعميق الحس بصورة الشواء للغرض نفسه :

يشوى لنا الوحد المـــدل بحضُره   بشريج بين الشـــد والايـــراد

ويكتمل تنامى الحيوية والتفجير الحسى ، فى الحركة النهائية للقصيدة ، باستحضار لحيوية الناقة ، فيجتمع وقد حيويتين : حصان الصيد وناقة الانطلاق عبر الصحراء ، وهما فى كثير من القصائد يقفان نقيضين ، أما هنا فإن حيوية الواحد تخصب حيوية الآخر وتثريها . واستحضار الناقة يأتى جزءاً من تفجير حيوية الذات الشاعرة نفسها فى اندفاعها وراء الظاعنين : بجسرة اجد مهاجرة الشعاب جماد » حيث ينبع فى كل لفظة حس الصلابة والمناعة والجرأة والمغامرة ، كما ينبع من الايقاع والتركيب الصوتى للشطر نفسه الحس ذاته . والناقة ترصد بريئة من فاعلية الزمن ، عصية عليه ، فهى لا تلد ولا تبرك للحمل وتجسيدات الزمن أن ترهل جسدها

الربيعى المكتنز ، بل تظل رمزاً للحيوية والبكارة ، سابقة على الزمن ، سابقة للشباب ، لا تمر عليها مراحل النمو من بكارة إلى حمل فولادة . وتجمد القصيدة فجأة على هذه الصورة المدهشة لناقة تندفع عبر الفضاء فى صورة حيوية لا تحد خارج الزمن وخارج المكان ، نقية لا تشوب جلدها شائبة ولا يعلق بها وجود طفيلى ، وليس فى تجمد القصيدة هذا ما يفاجىء ، فهو ليس نهاية مبتسرة ، أو خاتمة عشواء ، كما قد يرى النقد التقليدى . بل هو التجسيد الاسمى لروح التجربة وجوهرها ، لانبعاث لحظة البطولة والصلابة والنشوة فى سياق العفاء والبــلاء والموت فى محاولة لتأليه زمن الامتلاء وخلقه خلقاً طاغياً يحتل به فضاء القصيدة كله ويمنعها من أن تتراجع إلى حركة بدئها التى كانت حركة موت وعفاء .

٢ – الاستجابة الدويدية

– ١

فى الفصل السابق ، ناقشت الاستجابة السيدورية فى ملحمة جلجامش أولا ثم فى نماذج من الشعر الجاهلى وصفتها جميعاً بأنها تجليات لهذه الاستجابة رغم أن النصوص ليست متجانسة تماماً ولا تتطابق جميعاً مع هذه الاستجابة فى كل أبعادها . والفرق الجوهرى الذى يفصل بين نص وآخر يكمن فى البعد الزمنى للاستجابة التى يجسدها كل نص . إلا أننى استخدمت صيغة موحدة لهذه النصوص إستناداً إلى المضمون الفعلى للاستجابة دون التركيز على بعدها الزمنى من جهة ، وعلى وظيفتها البنيوية ، من جهة أخرى ، ولقد سمحت لنفسى بالقيام بذلك لأن غرضى كان بلورة المفهوم الأساسى فقط . لكن تطور الدراسة ووصولها إلى نقطة تسمح بإقامة التمايزات الدقيقة والتحديدات التى تلحظ الخصائص الأكثر خفاء يقتضيان الآن التركيز على موقع هذه الاستجابة فى بنية النص ، أولا ، وعلى علاقتها الزمنية باللحظة الحاضرة ، لحظة مواجهة حتمية الفناء ، ثانياً . وتحقيقاً لهذا سأميز الآن بين النصوص المختلفة اعتماداً على هذين المكونين الجذريين اللذين يسمحان بإنشاء تمايز بين نمطين من النصوص وبين استجابتين مستقلتين تنبع كلاهما من مأساوية المواجهة مع الزمن وفاعليته التدميرية التى تتخذ شكلها المطلق فى الموت ، إلا أن الأولى منهما ترد على عبثية الوجود بخلق مهرجان للحسية والمتعة

الجسدية فى الحاضر وفى المستقبل ، أما الثانية فإنها تقف مواجهة الموت بالبحث عن الزمن الضائع : بابتعاث لحظة الحيوية والمغامرة والجسدية فى الزمن الماضى ، أى عن طريق الذاكرة .

ولقد كنت ناقشت معلقة امرىء القيس من هذا المنظور ، بوصفها جوهرياً وضعاً للذاكرة فى مواجهة الزمن واكتناهاًلطاقات الذاكرة ، بمضمونها الجسدى الشبقى المغامر على تجاوز الموت . لكن البؤرة الحقيقية لهذه الاستجابة سابقة على امرىء القيس (بقدر ما نستطيع قبول المادة التاريخية) وتتجسد فى أكثر صورها كثافة وتركيزاً فى نص قصير لدُوَيْد بن زيد الحميرى، ومن هنا اختار أن اسمى هذه الاستجابة :

« الإستجابة الدويدية » .

والنص الذى أشير إليه هو :

« اليوم يبنى لدويد بيتهُ
يا رب نهب صالح حويتهُ
ورب قرن بطل أرديتهُ
ومعلم مخضب ثنيتهُ » . .

وسأعود إلى مناقشة هذا النص بالتفصيل فى معرض آخر معتبراً إياه بنية مولدة أساسية . لذلك اكتفى بذكرة هنا مثلا على الاستجابة الدويدية مشيراً فى الوقت نفسه إلى أن بعض النماذج التى ناقشتها قبل قليل فى إطار الاستجابة السيدورية (مثل نص الأسود بن يعفر) أحقُّ بأن تنسب الآن ، بعد التمييز والتقييد الجديدين ، إلى مجال الاستجابة الدويدية .

« وأعلم أن المرء غير مخلد
وهوّن وجدى انما هو فارط أمامى ،
وأنى وارد اليوم أو غد » .

دريد بن الصمة
(الأصمعيات ، ٢٨)

« أحقاً عباد الله أن لست سامعاً
نشيد الرعاء المعزبين المتاليا » .

عبد يغوث بن وقاص
(المفضليات ، ٣٠)

« فلا أنسى ليالى بالكلندى
فنين ،
وكل هذا العيش فان »

سوار بن المضرب
(الأصمعيات ، ٩١)

٣ ــ كوننة التجربة

١ ــ

فى دراستى لنص امرىء القيس « رضيت من الغنيمة بالاياب » ، ولنصوص غيره ، حاولت إبراز مكون جوهرى من مكونات الرؤيا التى يصدر عنها النص هو الانتقال من التجربة الفردية إلى التجربة الجماعية . وقد تم هذا الانتقال من أجل تأكيد تماسك الرؤيا التى يجلوها النص وسلامتها ، أى أن البعد الجماعى استخدم من أجل ترسيخ الرؤيا الفردية عن طريق كشف توحد المصير الفردى والمصير الجماعى توحداً مطلقاً : فكلاهما ينتهى بالموت ، وكلاهما عاجز عجــزاً كاملا فى وجه الموت .

سوف أسمى هذا الانتقال من التجربة الفردية إلى التجربة الجماعية « كوننة التجربة » ، وسأحاول أن أظهر أنها مكون بنيوى جذرى فى الشعر الجاهلى ، (بل أن من الممكن أن يثبت أنها مكون بنيوى للتجربة الانسانية عبر الثقافات المختلفة وقبل بدء تفتت العلاقات بين الفرد والجماعة فى المجتمع المعاصر ، لكننى لن أتابع هذه النقطة هنا لأنها تحتاج إلى تقص لا مجال له الآن) .

١ ــ ١

تتمثل كوننة التجربة ، أى اعطاؤها طابعاً كونياً ، بصورة أساسية فى تجربة الزمن والموت ، ونادراً ما تتجلى فى سياقات أخرى مغايرة . ويبدو أن لها وظائف مختلفة ، سأميز منها الآن اثنتين : الأولى هى جلاء تماسك الرؤيا وسلامتها ، والثانية هى محاولة تجاوز لحظة الانهيار وطغيان المأساة عن طريق كشف التوحد بين المصير الفردى والمصير الجماعى (الانسانى والطبيعى) . وسأناقش بعد قليل نماذج تتحقق فيها هاتان الوظيفتان بجلاء ، لكننى أود أن أشير قبل ذلك إلى أن كوننة التجربة قد تتم ضمن السياق الانسانى فقط ، أى بالانتقال من التجربة الفردية للموت إلى التجربة الجماعية الانسانية له ، وقد تتم بتداخل سياقين متباينين : هما

السياق الانسانى والسياق الطبيعى (وبشكل خاص الحيوانى ، أى بالانتقال من التجربة الفردية الإنسانية إلى تجربة العالم الطبيعى ومداخلتهما مداخلة مستمرة .. وسأناقش نماذج لكل من هذه التجليات الظاهرة كوننة التجربة .

١ ــ ٢

يخصص كتاب الحماسة باباً مستقلا لما قيل « فى غلبة الزمان وافنائه الأمم (٩) ويوفر هذا الباب أمثلة لكل من الأشكال الثلاثة لكوننة التجربة التى ذكرت قبل قليل . ففى قصيدة الأسود بن يعفر يتمثل الشكل الأول الذى يربط التجربة الفردية للزمن ويقينية الموت بالتجربة الجماعية الإنسانية عن طريق رصد مصير جماعات انسانية بلغت من المجد والرسوخ والإنجاز فى الحياة كل مبلغ ، لكنها انهارت فى النهاية مستسلمة لمخالب الموت المدزقة (١٠) .

ماذا أومــل بعــد آل محرق	تركوا منازلهم وبعــد إياد
أهل الخورنق والســد يروبارق	والقصر ذى الشرفات من سنداد
أرض تخــيرها لطيب مقيلهــا	كعب بن ماعة وابن أم دؤاد
جرت الرياح على مكان ديارهم	فــكأنما كانوا على ميعـــاد
ولقد غنوا فيهــا بأنعم عيشــة	فى ظل مــلك ثابت الأوتــاد
نزلوا بأنقــرة يســيل عليهــم	ماء الفــرات يجىء من أطــواد
فإذا النعــيم وكلما يلــهى به	يوماً يصــير إلى بلى ونفــاد »

تصعد القصيدة حدة التوتر ومأساوية النهاية عن طريق خلق صورة غنيــة بالحيوية ، والرواء ، والرفاه ، للحياة التى عاشتها هــذه الجماعات ولتمازج فعل الطبيعة بالفعل الإنسانى لتوليد سياق غامر البهجة تنعم فيه بالوجود . فــآل محرق وإياد ، بفعلهم الإنسانى ، بنوا الخورنق والسدير وبارقاً والقصر ذا الشرفات ، وإلى جانب فعلهم الإنسانى هذا جادت الطبيعة عليهم بقواها كها بأطيب ماتجود به ، فقد سال عليهم ماء الفرات بسخاء ، ومنحهم خيراته ، لكن ذلك كله كان كأنه لم يكن ، فجرت الرياح مدمرة عليهم ونفد النعيم الذى كان يلهى به . ومن

الدال أن النص يزخر بالحقول الدلالية المجسدة للرسوخ والثبات والقوة (القصر ذى الشرفات من سنداد ، ثابت الأوتاد ، أطواد) .

بنيوياً ، تأتى كونية التجربة فى مفصل دال تشكله جملة لغوية من النمط : « الموت حتمى فكيف أؤمل النجاة منه ولم ينج منه من كانوا أعظم وأكثر رسوخاً » . ويمثل هذا المفصل فتحاً للنص من نمط متميز باتجاه التاريخ ، كما هى الحال هنا ، أو الأسطورة ، كما هى الحال فى قصائد أخرى ، أو العالم الحيوانى أو الطبيعى ، كما سيظهر فى النموذج التالى . وتشكل حركة الانفتاح هذه جزءاً من الشريحة الأساسية التى قلصتها قبل قليل إلى جملة لغوية محددة . وهكذا تحقق هذه الحركة وظيفة بنيوية هامة : هى خلق رموز الثبات والصلابة والنعيم ووهم الديمومة فى الزمن الماضى من أجل تصعيد صورة قوة الزمن والموت التدميرية الهائلة ، وهى عملية كان عنترة يمارسها فى سياق مغاير هوخلق صورة لخصمه تمثل ذروة من البطولة من أجل تصعيد عظمة بطولته هو إذ يقضى على هذا الخصم . وبعملية خلق النمط الأعلى هذه تزيد القصيدة مفهوم حتمية الموت رسوخاً وتزيد تبلور الطبيعة الهشة للوجود الإنسانى حدة وصفاء ومأساوية فى الوقت نفسه (١١) .

١ — ٣

يمثل النموذج الثانى لكونية التجربة وهو الإنتقال من التجربة الفردية الإنسانية إلى العالم الحيوانى (١٢) نص عدى بن الرقاع « أتعرف الدار أم لا تعرف الطللا » الذى يستحق دراســة مفصلة ، لكننى سأكتفى بالإشارة إلى المقطع الأكثر علائقية فيه بالدراسة الحاضرة :

« فكم ترى من قوىّ فلك قوته   طول الزمان ، وسيفاً صارماً خللا
إن ابن آدم يرجو ما وراء غــد   ودون ذلك غيل يعتفى الأمــلا
لو كان يعتق حيــاً من منيتــه   تحرز وحــذار أحرز الوعــلا
الأعصم الصدع الوحشى فى شغف   دون السماء نياف يفرع الجبلا
(يبيت يحفر وجه الأرض مجتنحاً   إذا إطمأن قليلا قام فانتقــلا)
أو طائراً فى عتاق الطير مسكنه   مصاعب الأرض والاشراف قدعقلا

يكاد يقطع صعداً غــير مكترث   إلى السماء ولولا بعــدها فعــلا
وليس ينزل إلا فوق شـــاهقة   جنح الظلام ولولا الليــل ما نزلا
فذاك من أحذر الأشياء لو والت   نفس من الموت والآفات أن يئلا ١٣

١ — ٤

أما النموذج الثالث ، لكونية التجربة ، وهو الانتقال من التجربة الفردية الانسانية إلى كون يمتز ج فيه العالم الحيوانى بالعالم الإنسانى ، فإن بين أ كمل تجلياته قصيدة أبى ذؤيب الهذلى التى كنت قد ناقشتها بإيجاز فى الفصل الثالث . وبين تجلياته المتميزة قصيدة للبيد بن ربيعة العامرى ، يوردها كتاب الحماسةأيضــاً :

« لو كان شىء خـــالداً لتواءلت   عصماء مؤلفــة ضواحى مأســل
بظلوفها ورق البشـــام ودونهــا   صعب تزل سراته بالأجـــدل
أو ذو زوائد لا يطاف بأرضـــه   يغشى المهجهج كالذنـــوب المرسل
فى نابه عوجٌ يجــاوز شــدقه   ويخالف الأعــلى وراء الأسفل
فأصابه ريب الزمـــان فأصبحت   أنيابه مثـــل الزجـــاج النصــل
ولقد جرى لبـــد فأدرك جريه   ريب الزمان وكان غــير مثقّل
لما رأى لبــد النســور تطايرت   رفع القوادم كالفقــير الأعــزل
من تحتــه لقمـــان يرجو نهضة   ولقـــد رأى لقمان ألا يأتــلى
غلب الليـــالى فلك آل محـــرق   وكما فعــلن بتبــع وبهـــرقل
وغلبن أبرهـــة الـــذى ألفينــه   قد كان خالد فوق غـــرفة موكل
والحارث الحــراب خلّى عاقلا   داراً أقام بها ولم يتنقـــل
تجرى خزائنــه على من نابــه   مجرى الفرات على فراض الجدول
حتى تحمــل أهــله وقطينــه   وأقام ســيدهم ولم يتحمّـــل
والشـــاعرون الناطقون أراهم   سلكوا سبيل مرقّش ومهلهــل »

يكتسب النص طبيعة شمولية تصل بكونية التجربة إلى أقصى درجاتها الممكنة :

فهو يبدأ من المصير الفردى ، مؤكداً علوقه فى شراك الموت ، ثم يستمر لينفى الخلود عن سلسلة من الكائنات التى تزخر بالحياة والقوة ، وتشكل رموزاً للعظمة والمنعة والانجاز والرسوخ : العصماء (التى تكتسب اسمها تحديداً من منعتها وصعوبة نوالها) فى بيئتها الطبيعية المنيعة ، والصعب الذى يحمل الدلالات نفسها — وهكذا يدخل السياق زوج أنثى وذكر مجسدين شمولية التجربة على المستوى الحيوانى ، ثم ذو الزوائد الذى ينتصب رمزاً للقوة والعدوانية « لا يطاف بأرضه » وشمولية السلطة « يخالف الأعلى وراء الأسفل » وتنتقل العين الراصدة من الحيوان إلى الطائر ، مختارة التركيز على النمط الأعلى لعظمة الطائر وهو لبد نسر لقمان المشهور الأسطورى الذى عمر حتى بدا الموت وكأنه عاجز عنه ، وفى لحظة واحدة يربط النص العنصر الحيوانى بالعنصر الإنسانى إذ يبد ولبد وتحته لقمان : كلاهما يعيش طموح الخلود ، لكنهما يسقطان فى النهاية ، وبهذا المفصل الذى ينتقل من الحيوان إلى الطائر — الإنسانى تمهد القصيدة للانتقال إلى الإنسانى الصرف ، فتبرز صورة آل محرق وتبع وهرقل وأبرهة والحارث ، وتتخذ كوننة التجربة هنا بعداً فريداً فى شموليتها إذ تركز أولا على الإنسان فى السياق الحضارى المباشر للشاعر (آل محرق) ، ثم تنتقل لتوسع دائرة حركتها بالخروج إلى سياقات حضارية خارجية لأمم أخرى تكاد تضم صورة العالم القديم المعروف كله (تبع ، هرقل ، أبرهة) لتعود من جديد إلى السياق الحضارى للشاعر . والشخصيات التى تذكر جميعها رموز للقوة المادية المتمثلة فى السلطة ، فى الحكم والملكية وترسيخ دعائم السلطان . لكن القصيدة فى النهاية تنفلت خارج هذا الإطار المادى لتبلغ بكوننة التجربة مداها الأقصى إذ تضم إلى هذه السلطة ورموز البقاء المادية بعداً آخر جديداً ونادراً فى الشعر الجاهلى هو البقاء والديمومة المرتبطان بنمط آخر من الفعل وهو الكلام — اللغة ، فى هذه الاشارة المدهشة إلى الشعراء « الناطقون » . وبهذا التوسيع لدائرة حركتها تكون القصيدة قد استنفدت شكلى الديمومة الأساسيين : الديمومة والبقاء عبر تأسيس الملك والانجازات المادية الحضارية التى تصبح آثاراً باقية ، والديمومة والبقاء عبر فعل الخلق الفنى اللغوى ، عبر النطق ، أى فعل الكلام الذى يصبح هو بدوره أثراً باقياً . وما تؤكده القصيدة هو أن كلا هذين النمطين من الفعل فى النهاية ينسحقان

فى طاحونة الموت الرهيبة فيلحق الإنسان — السلطة بالحيوان المدمّر ، ويلحق الإنسان — الخالق للغة بذلك الحيوان المدمر نفسه .

١ — ٥

نشكل كوننة التجربة ، فى أشكالها الثلاثة التى رصدتها حتى الآن وفى أشكال ثانوية أخرى لها ، مكوناً بنيوياً جوهرياً من مكونات النص الجاهلى على كلٍّ من صعيدين مختلفين : الأول صعيد الرؤيا التى تتجسد فى النص الشعرى ، والثانى صعيد تشكل النص وتبنينه . وعلى هذا الصعيد الثانى تتخذ كوننة التجربة أحد شكلين : الأول صريح تماماً ويمثل فتحاً للنص عن طريق تشكيل جملة فرعية تنضوى تحت الجملة الأصلية من النمط : « الموت حتمى : أنا ميت كما مات —و—و— ، والثانى أكثر خفاء على مستوى علاقة الجملة الفرعية بالجملة الأصلية لغوياً ، وعلى مستوى علاقة الشريحة التى تشكلها الجملة الفرعية بالشريحة الأساسية أيضاً ، ولعل أهم تجليات هذا الشكل أن تكون حركة الحيوان فى القصيدة الجاهلية ، التى تشكل وحدة مكونة رمزية تتغير الشخصيات فيها تغيراً كبيراً وإن كان ثمة نمطان بارزان منها هما حمار الوحش والثور الوحشى ، ولقد كان الجاحظ أول من قدم ملاحظة ذات طبيعة بنيوية حقيقية حين أشار إلى أن مصير الثور الوحشى فى النص يتغير تبعاً لطبيعة الموقف الذى يصدر عنه النص(١٥) ، وحين نعاين وحدة الحيوان (الحمار الوحشى ، الثور الوحشى)من هذا المنظور ، فإننا نستطيع اعتبارها تحولا أساسياً من تحولات البنية العميقة ينتج ، على صعيد البنية السطحية ، وحدة الحيوان ، أما البنية العميقة نفسها فإنها من نمط الجملة التى وصفتها أعلاه : « الموت حتمى » أنا ميت كما أن كل حى ميت مهما بلغت عظمته ورسوخه وانجازه « . وضمن هذه الجملة تصبح العبارة « كل حى ميت » هى **البؤرة المولدة لجميع أشكال الحياة المفعمة بالحيوية التى يقضى عليها المــوت** الإنسان (آل محرق ، تبع ، هرقل . . الخ) الحيوان (الثور الوحشى القوى ، حمار الوحش الذكر الصلب . . الخ) .

وباستخدام مفهوم التحولات هذا ، كما كنت أشرت سابقاً ، نستطيع أن نكتنه وحدة الحيوان فى القصيدة الجاهلية بطريقة جديدة تعاينها فى طاقاتها وأبعادها الرمزية ، بدلا من المعاينة التقليدية التى اعتبرتها نوعاً من الاستطراد الذى ينبع

من كون الشاعر يتتبع مظاهر بيئته ويصف أنماط الحيوان التي يراها في هذه البيئة : أي أننا نستطيع بهذه الطريقة نقل وحدة الحيوان من مستوى المحاكاة إلى مستوى الدلالة الرمزية ، ومن مستوى الانتاج الشعري الساذج الذي يستغرق في تفاصيل لا علاقة لها بتطور النص إلى مستوى المكون البنيوي الجوهري الذي ينمي رؤيا النص ويمنحها درجة أعلى من التناسق والتماسك باعطائها طبيعة شمولية عن طريق الآلية التي اسميتها « كونونة التجربة » .

بيد أن وصفنا لآلية تشكل وحدة الحيوان الوحشي في النص بأنها « كونونة التجربة » لا ينبغي أن يحيلها في نظرنا إلى آلية نمطية صرف ثابته الدلالة في كل نص ترد فيه . بل ينبغي أن نعاينها في تحققها الفردي في النص ، متذكرين ملاحظة الجاحظ الذكية ذات الطابع التعميمي ، ومتجاوزيها في آن واحد . ومن هنا تنبع ضرورة تحليل النص بكل مكوناته ، وبينها وحدة الحيوان الوحشي ، تحليلا بنيويا . ويبدو لي من خلال دراسات مبدئية في شعر عدد من الشعراء أننا يمكن عن طريق مثل هذا التحليل أن نصل إلى بلورة رؤية دقيقة لا للنص المفرد فحسب ، بل لنصوص شاعر واحد بأكملها . أن دراسة لمشهد الصيد ، مثلا ، في شعر امرىء القيس تكشف نتائج أعتقد شخصياً أنها باهرة تماماً (ستثبت في القسم الثاني من هذا البحث) . (١٦) كذلك تكشف دراسة نصوص ربيعة بن مقروم الواردة في المفضليات ، [وبينها نصان يشكل الحيوان الوحشي المطارد وحدة مكونة فيهما (٣٨ ، ٣٩)] عن رؤيا مأساوية عميقة لحتمية الصراع في الوجود ، الصراع بين الإنسان وبين الإنسان والحيوان وبين الحيوان والحيوان (١٧) . فمطاردة الثور ليست متعة أو تسلية بل هي ضرورة بقاء بالنسبة للإنسان ، لكن صراع البقاء هذا هو أيضاً صراع بقاء بالنسبة للحيوان . كما تكشف الدراسة أن هذه الرؤيا المأساوية للصراع تتخللها فسحة من الإيمان بطاقة الكائن على البقاء في وجه القوى المضادة ، وعن تعاطف عميق مع الحيوان المطارد الذي ينجو بعد المعركة الرهيبة في كلا النصين . وأنه لعمل مثمر أن تجمع نصوص أخرى لربيعة وتحلل في ضوء هذه الرؤيا العميقة للوجود ويوصل صياغة شمولية لها عنده .

١ – ٦

في مسارها الطاغي ، تبرز عملية كونونة التجربة هاجسا انسانيا عميقاً هو البحث عن سلوى في الآخر ، في وعي توحد المصير الفردي بالمصير الجماعي كأن حس التمزق والانهيار الذي يغمر الذات الفردية لحظة تخبط المأساة ويغرز الموت أنيابه ، يهدهد بيد حانية تقول : ليست المصيبة مصيبتك وحدك ، بل هي مصيبة كل حي . من هنا تكتسب صيغة « كل انسان فان » وتحولاتها الكثيرة في اللغة والأدب دورها المركزي في وجود الإنسان ، وتتحول إلى طقس بدائي ما تزال تمارسه في الثقافة المعاصرة أمام حضور الموت أو تجليات التغير المأساوي في الوجود . مع أشكالها . ومن هنا يلعب هذا التصور دورة الجوهري في بنية الفكر الديني : فهو فكر يستثير باستمرار أمام المأساة للفردية ، الطبيعية الإنسانية العامة للإنسان ، فيهدهد النفس ويحثها باتجاه قرار ما(١٨) .

بيد أن ثمة مساراً آخر لكونونة التجربة تغدو فيه التجربة الفردية أكثر مرارة ويأساً إذ تصعد لتوضع في إطار وعي مدمر لكون الموت ، والتغير الذي ينتجه الزمن ، تجربة انسانية شاملة ، هنا تصرخ الذات فاقدة كل أمل بالبقاء : هذا موتي – الحقيقة الفاجعة المؤكدة ، فأي معنى للحياة وأي قيمة للجهد وأنا أدرك أن كل جهد بذله الآخرون ، كل بحث قاموا به ، انتهى وينتهي دائماً بفجيعة الموت ؟ أي قبس من أمل والموت هو مصير الجميع ؟ .

ويشكل هذان المساران محورين لنمو الشعر الجاهلي وهما ينبعان من رؤيا أساسية واحدة لحتمية الموت لكنهما يمثلان إستجابتين متغايرتين بل متضادتين لهذا الادراك الفاجع ، وإذا كان بين أفضل ما يمثل الاستجابة الثانية قصيدة أبي ذؤيب الهذلي العينية وقصيدة امرىء القيس «أرانا موضعين لأمر غيب» فان بين أفضل ما تمثل الاستجابة الأولى نصوصاً من شعر الرثاء مثل قصيدة سعدى بنت الشمرول (الأصمعيات ، ٢٧) وقصيدة متمم بن نويرة (المفضليات ، ٩) .

سعدى بنت الشمرول (١٩) :

« أمن الحوادث والمنون أروعٌ   وأبيت ليـلى كله لا أهجـع
وأبيت مخليـة أبـكّى أسعدا   ولمثله تبـكى العيون وتهجـع
وتبـين العـين الطليحة أنها   تبكى من الجزع الدخيل وتدمع
ولقد بدا لى قبل فيما قـد مضى   وعلمت ذاك لو أن علماً ينفع
إن الحوادث والمنون كليهمـا   لا يعتيان ولو بكى من يجـزع
ولقد علمت لو أن علمٌ نـافع   إن كل حى ذاهب فمـودع
أفليس فيمن قـد مضى لى عبرة   هلكوا وقد أيقنت أن لن يرجعوا
وبل م قتلى بالرصـاف لو أنهم   بلغوا الرجـاء لقومهم أو متعوا
كم من جميع الشمل ملتئم الهوى   كانوا كذلك قبلهم فتصدعـوا

. . . .

« هـذا على اثر الذى هو قبله   وهى المنايا والسـبيل المهيـع
هذا اليقين فـكيف أنسى فقده   إن راب دهر أو نبـا بى مضجع »

متمم بن نويرة المفضليات / ٩)

الأبيـات : ١ ــ ٣٦ أولا ثم :

« ولقـد غبطت بمـا ألاقى حقبة   ولقـد يمـر على يوم اشفـع
أفبعـد من ولدث نسيبة أشتكى   ذوّا المنيـة أو أرى أتوجـع
ولقد علمت ولا محـالة أنـنى   للحادثات فهـل ترمـنى أجزع
أفنـين عـاداً ثم آل محـرق   فتركتهم بـلداً وما قد جمعوا
ولهن كان الحـارثان كلاهمـا   ولهن كان أخو المصـانع تبـع
فعددت أبائى إلى عـرق الثرى   فدعوتهم فعلمت أن لم يسمعوا
ذهبوا فـلم أدركهم ودعتهـم   غول أتوها والطريق المهيـع
لا بد من تلف مصـيب فانتظر   أبأرض قومك أم بأخرى تصرع
وليأتـين عليـك يوم مسـرة   يبـكى عليـك مقنعاً لا تسمع »

قد تتخذ كونية التجربة مساراً ثالثاً على درجة كبيرة من الخصوصية والتميز ، لا يجلوا النص فيه الطبيعة الحتمية للموت فى بعده الكونى لتحقيق عزاء ولا يتجه إلى تعميق اليأس المطبق ، بل يكون كشفاً باهراً للعبثية القاهرة التى يخضع لها المصير الإنسانى ، ولا يعود النص هنا سرداً لمعطيات تاريخية أو أسطورية يقرر أن X و Y و Z العظماء جميعاً قد سحقهم الموت ، بل يتحول الى لحظة رصد لحية لحس المفارقة الضدية العميقة التى تتخلل حياة الإنسان . هكذا يبرز النص ذاتاً متميزة صارعت من أجل البقاء أقسى أنماط القوى المدمرة واستطاعت أن تتجاوزها وتبقى ، لكنها فى اللحظة التالية ودونما لحة من صراع سقطت فريسة الموت . و لعل بين ابداع النصوص تعبيراً عن رؤيا العبثية المطلقة هذه أن يكون نص مجهول المؤلف يورده كتاب الحماسة وأقتبسه فيما يلى :

رجل من كنـده ، (الحماسة ، ٨٢) :

« أو لم ترى ريدان أسلم أهـله   وأتى الحوادث وأس قلة معنق
وبدأن عاداً ثم عـدن عليهـم   وثمود أجسـاد بهضـبة أخـاق
فأرى المشقر كان يحـرس بابه   ألف وألف من يرمـه يغـلق
ثبت إذا طاف العدو ببـابه   فصلت معاولهُ وليس بمرتقى
وأصبن أبرهة الذى سجدت له   صم الغيول صـوامتا لم تنـطق
جلود النمـر فوق دروعـهم   شرجاً إلى حـلق أصمّ مـوثق
والأسـد ممسـكة على أبوابـه   فإذا الملوك تخربوا لم يفـرق
وأصبّن كسرى وابن كسرى بعده   والمرء قيصر وانتحين لمورق
قدَ خلّن لم يكسرن باباً دونه   سراً ولم يفـز عن أهل الرسنق
حتى أحطن بنفسـه فخـدرنه   من حصنه وقميصـه لم يخـرق
وأصبّن نوحاً بعـد ما بلغت به   أفق البـلاد سفينة لم تغـرق »

أن العبثية هنا لتبلغ الذروة ، ذلك أن كسرى العظيم اختتلت نفسه . وخدر من حصنه حتى دون أن يخرق له قميص أو يكسر له باب ، بكل ما فى هذه اللمحة البارقة النابعة من العلاقة الصوتية بين كسرى ولم يكسرن من رهبة انسلال الموت الشبحى الصامت . ونوح قارع الطوفان الذى اجتاح البشرية بسفينته التى وصلت به قرار النجاة ، لكنه بعد كل المخاطر التى "اوزها سقط ببساطة الرعب فى هذا الفعل الباتر دون تفاصيل: « أصبن » نوحاً . وغير كسرى وغير نوح كثير ، كلهم يجسدون المصير الإنسانى فى شرك العبثية المطلقة .

٤ ـ الولوج فى جسد الصحراء :

« . . . فإن لنا عنكم مراحاً ومزحلا
بعيس إلى ريح الفلاة صوادى
فنى الأرض عن دار المذلة مذهب
وكل بلادى أوطنت ، كبلادى . . »

مالك بن الريب
(ديوان الشعر العربى ، ٢٦١/١)

« . . . وإذا أهل بلدة أنكرونى
عرفتنى الدوية الملساء . . . »

أبو زبيد الطائى
(سا : ٢٦٢/١)

١ —

يتيح لنا استخدام « مفهوم التحولات » فى البنية التوليدية (الذى سأناقشه بالتفصيل فى الفصل التالى (اكتشاف علاقات التواشج بين مكونات البنية وعملية الاستبدال التى تتم فى إطار البنية على محور منسق (Paradigmatic) (٢٠) ؛ يضم عدداً لا نهائياً نظرياً من الامكانيات (لكنه نهائى فى تبلوره فى الشعر الجاهلى) .بيد أن الميزة العظمى لمفهوم التحولات هى أنه يسمح لنا برفض تصور بنية القصيدة الجاهلية شكلاً جاهزاً تقليدياً يحشد الشاعر فيه مواقف وعبارات تزويقية دون أن يكون لما يفعله فى قسم من القصيدة علاقة بما يفعله فى قسم آخر .

وآمل أن يكون فيما قدم من دراسات حتى الآن ما يجلو زيف هذا التصور وعتمه النقدى . ولا أود الآن أن أتابع هذا الخط من التحليل لأنه ، فى تصورى ، بلغ درجة فيه من التكامل والجلاء ، بل أود أن أشير إلى عدد من الإمكانيات الاستبدالية التى لم تُبْرَزْ فى دراسات الشعر الجاهلى والتى تمنح بنية النص حيوية داخلية ثرة حين تتم فيه .

١ — ٢

يكشف التصور الذى حاولت تنميته للبنية عن تشكل حركة مضادة لحركة الأطلال ، حين تمثل هذه الأخيرة عالم الاندثار والتوتر والتشتت ، تتمثل أحياناً فى حركة اندفاع إلى الصحراء ، إلى عالم ملىء بالحدة الفيزيائية والخشونة الحسية وقادر على استثارة الانفعالات الحادة . ويتشكل هذا الاندفاع فى صورة انطلاق على ناقة توصف بدرجات متفاوتة من الصلابة والبكورة والتفصيل . وتؤدى هذه الحركة وظيفة بنيوية أساسية هى تحقيق توازن مضاد يلغى ، أو يتجاوز ، الحركة الأولى فى النص (حركة الأطلال مثلاً) بدلالاتها الرمزية وبنية الانفعالات التى تستثيرها .

لكن مفهوم التحولات يسمح بتوقع وجود امكانيات مختلفة ضمن المحور

المنسق لحركة الأطلال الأولية تكون لها دلالات معادلة لهذه الحركة وتخلق بنية انفعالية مجانسة لما تخلقه الأطلال : حس التوتر والتفتت والأزمة ، كما يسمح بتوقع حدوث عملية استبدال لحركة الأطلال بأى من هذه الحركات المعادلة ، المجانسة ، مع بقاء الحركة الثانية ، المضادة ، على صورتها الأساسية ضمن البنية ، أو مع حدوث تحولات فيها هى بدورها تؤدى إلى تبلور حركة مضادة مجانسة للاندفاع إلى الصحراء .

ويظهر استقراء سريع للشعر الجاهلى سلامة هذا التصور للبنية وشمولية انطباقه .

وسأقتبس الآن نماذج تتحقق فيها عملية التحول وتؤدى إلى تجليات مختلفة فى النص أى على المستوى التراصفى (Syntagmatic) (٢١) لبدائل تنبع من المستوى المتسق . وسأبدأ بالإستبدال الذى يتم ضمن المحور المتسق لوحدة الأطلال بوحدات معادلة مجانسة لكنها تنتمى إلى عالم مغاير تماماً .

فى نص علباء بن أرقم بن عوف (الأصمعيات ، ٥٥) الذى يمتلك عدداً من مكونات (ب م ش) لا ترد حركة الأطلال فى بداية النص ، بل يرد مقطع يجسد علاقة متوترة سلبية بين الشاعر وعرسه تتشكل فى إطار الحياة اليومية :

« ألا تلكما عرسى تصد بوجهها   وتزعم فى جاراتها أن من ظلم
أبونا ، ولو أظلم بشىء علمته   سوى ما ترين فى القذال من القدم

وهكذا ترد تهمة الظلم ، ويكون الذنب الوحيد للشاعر هو أنه كبر فى السن وظهر الشيب فى قذاله . أى أن الشاعر ينسب ما فيه لا إلى فعل يمارسه هو يمكن أن يلام عليه ، بل إلى فاعلية الزمن المدمرة نفسها التى لا ذنب له فى ما تسببه ، وبهذه الصورة يخلق النص حسّ زمنية الوجود الانسانى وعجز الإنسان أمام الزمن الذى نراه عادة فى حركة الاطلال لكنه هنا يأتى فى سياق مغاير تماماً ، ويستمر النص مجسداً الأزمة الحادة بين الشاعر وعرسه ، فى إطار الحياة اليومية البعيدة كل البعد عن عالم الاطلال :

« فيوماً توافينا بوجه مقسم   كأن ظبية تعطوا إلى ناضر السلم

« ويوماً تريد ما لنـــا مع مالهـــا   فإن لم ننلها لم تُنمِنّا ولم تـــنم
نبيت كأننا في خصوم عـــرامة   وتسمع جاراتي التألّي والقسم »

هــكذا يتبلور جو الأزمة حاداً مؤرقاً بخصومة وعراكاً وقسماً بعد قسم وكل ذلك على أمور يوميـــة عادية . ومن هذا الجو المتأزم ينبثق تهديد الشاعر بحسم الصراع بفعل باهر :

« فقلت لها أن لا تنـــاهي فإنني   أخو الفكر حتى تقرعي السن من ندم

مجانس تماماً للتهديد الذي نراه في « القصيدة المفتاح » ، مثلاً م بصرم العلاقة مع نوار ، مع فارق أساسي هو أن تهديد لبيد يأتي في سياق من توتر مطلق غير مقيد بصراع محدد حول أمور محددة توتر يبدو جزءاً عضوياً من عملية التفتت والتمزق التي تأتي نتيجة لبدء حركة القبيلة مبتعدة عن الديار وانصراف الشاعر باتجاه ونوار باتجاه. أي أنه يأتي مكوناً عضويا من مكونات عملية تشكل الأطلال بسبب فاعلية الزمن التدميرية . أما هنا فإن التهديد يأتي استجابة لخلاف حول أمور يومية عادية :

ويتخذ التهديد في نص علباء شكلا واضحا : هو الهجر الذي سيتم بالاندفاع على ظهر ناقة إلى عالم آخر :

« لتجتنبك العيس خنســاً عكومها   وذو مرة في العسر واليسر والعدم »

وهكذا فإن حركة التوتر والأزمة الحادة في النص تؤدي إلى تبلور حركة مضادة هي حركة الناقة واندفاعها في الصحراء . وهما بالضبط الحركتان الأساسيتان في البنية التوليدية (GS 3) مع أن « مضمون » الحركتين في نص علباء مغاير تماماً لمضمونهما في البنية التوليدية . ولهذه الحقيقة أهمية كبيرة في تحليل البنية وتشكيلها ، فهي تكشف عن جذرية دور الحركة المضادة في صيغتها المطلقة : أي باعتبارها استجابة انسانية كونية (في الحياة الجاهلية) لمواقف التأزم والتوتر : بكلمات أخرى لا تنتمي الحركة المضادة (الاندفاع بالناقة) الى (ب م ش) بوصفها مجرد حركة تقليدية يزرعها الشاعر في النص لأنه يتعامل تعاملا لا واعياً مع مكونات تقليدية جاهزة ، بل تنتمي إلى مستوى من مستويات الوجود

الانساني تكون فيه لتجربة الاندفاع الصحراوي والمغامرة الحسية فاعلية يمكن أن تسمى « تطهيرية » أو ، بلغة فرويدية ، مثلا فاعلية إعادة لتوازن مفقود أو تجاوز للانهيار والتفتت والتمزق في عالم الانسان اليومي أو الميتافيزيقي .

١ — ٣

من هذا المنظور الدقيق يمكن أن توصف تجربة الاندفاع إلى الصحراء في حسيتها وحدتها وخشونتها وقذفها للمندفع في خضم من التجارب الحسية المجرحة بأنها تجربة الجسدية التي يصبح فيها الجسد باحتكاكه الخشن المخرش العنيف بالعالم سبيلا إلى تحقيق توازن للانفعالات الحادة (التوتر ، القلق ، التمزق ، الزمنية) ، تماماً كما أن تجربة الخمرة تؤدي مثل هذه الوظيفة الجسدية الحسية ، وكما أن فعل البطولة يؤدي مثل هذه الوظيفة . وبهذه الصيغة الجديدة ، يمكن أن تعاين الحركة المضادة بتجلياتها هذه بوصفها وضعاً للكثافة والحدة الحسية والجسدية مقابل القلق النفسي والروحي الذي تعانيه الذات ، ومقابل هذه التجليات تقف حركة مضادة من نمط آخر تتحقق فيها عن طريق العقل والفكر الاستجابة التي تخلق التوازن المضاد للحركة الأولى في النص . ولعل المثل الاسمى لهذه الرحلة — في الفكر أن تكون معلقة زهير بن أبي سلمى . وسأناقش هذه النقطة في فصل مستقل .

يمكن صياغة التصور المطروح هنا في إطار ثنائية محورية في الشعر الجاهلي هي ثنائية النفس / الجسد : كل تمزق وتشتت وقلق وتوتر تتشكل في الداخل ، على صعيد نفسي عميق ، تستثير استجابات حادة ، خشنة ، حركية على صعيد الجسد ، استجابات ذات طبيعة حسية خالصة ؛ كما أن كل تمزق وتشتت وقلق وتوتر ذات منابع جماعية — أي نابعة من كينونة الفرد في سياق الجماعة والآخر (المرأة بشكل خاص) — تستثير اندفاعاً نحو تفرد وتوحد مطلق بالنفس ومع النفس (وبصحبة الحيوان) في سياق مكاني « الصحراء » معزول عن الآخر والجماعة بشكل خاص . وتؤدي هذه الاستجابات وظيفة جوهرية هي تجاوز التوتر الأصلي وتتجسد في صورتين : الأولى مباشرة تتمثل في دخول الذات الفردية نفسها في خضم الحسية والجسدية ، والثانية رمزية تتمثل في خلق « معادل

موضوعى » بعبارة إليوت ، محوره الأساسى تجربة موازية هى ، غالباً ، تجربة حيوان وحشى مطارد : حمار الوحش ، أو النعامة ، أو الثور الوحشى ، وتتحدد طبيعة هذه الوحدة الموازية بالعلاقات السائدة فى التجربة الفردية المولدة نفسها . ولقد لاحظ الجاحظ نفسه ، كما أشرت سابقاً ، أن مصير الثور الوحشى يتغير طبقاً للموقف الذى تصدر عنه القصيدة والحالة النفسية للشاعر . كذلك ينبغى أن تؤكد نقطة حاسمة : هى أن التجلى الأول ، أى دخول الذات مباشرة فى سياق الحسية والجسدية ، لا يتم فى عزلة مطلقة ، بل يتم فى حالة من التوحد بين الشاعر والناقة أو الشاعر والحصان ، أو كليهما . وبذلك يمتلك هذا التجلى بعداً رمزياً هو بدوره ، إذ تقرن فيه حركة الشاعر بحركة حيوان أليف ، مقابل حركة الحيوان الوحشى فى التجلى الثانى . بل أن ثمة عدداً من النصوص كبيراً يحدث فيه كلا التجليين فى مرحلتين متتاليتين زمنياً ، مشكلين شريحتين متميزتين ، لكنهما متشابكتان ، ضمن بنية القصيدة .

١ — ٤

ليس أدل على البعد الرمزى لتجربة الاندفاع فى الصحراء وتحول الصحراء إلى ملاذ يقارب أى ملاذ تطوره التجربة الرومانسية الأوروبية أو العربية (الطبيعة ، البحر ، الوحدة والخلوة بالنفس) من تحول الصحراء إلى نقيض يشكل طرفاً فى ثنائية ضدية طرفها الآخر أيُّ مصدر للتوتر بين الانسان والعالم وانتقالها من مستوى التجربة المحدودة (الابتعاد عن حبيبة) إلى التجربة الشاملة أى تحول الصحراء إلى علامة دالة (ملاذ) تقف نقيضاً لعلامة أخرى (فجيعة) . ولعل فى الصورتين التاليتين لمالك بن الريب وأبى زبيد الطائى ما يكفى لبلورة هذه العلاقة الجوهرية :

مالك بن الريب (ديوان الشعر العربى ، ١ / ٢٦١) .

« ... فإن لنا عنكم مراحاً ومزحلا   بعيس إلى ريح الفلاة صوادى
فنى الأرض عن دار المذلة مذهب   وكل بلاد أوطنت ، كبلادى .. »

أبو زبيد الطائى (سا . ، ١ / ٢٦٢) .

« ... وإذا أهل بلدة أنكرونى   عـرفتنى الدوية الملسـاء .. »

هنا تصبح العيس ظمأى لريح الفلاة ، لايشفى غليلها سواها (حصيلة لتوتر بين الذات والجماعة . بهذه الصورة الرمزية التى تقترب من خلق علاقات سريالية ، وتصبح الدوية الملساء ذاتاً حميمة تعرف الشاعر وتألفه حين يصبح غريباً ينكره أهل بلدة ما ، ولا تبقى مجرد مكان ينأى إليه .

وهكذا تنتصب الصحراء الدوية الملساء (الطبيعة البكر الخشنة) نقيضاً للمدينة الآهلة المتحضرة ، تماماً كما هى فى التجربة الشعرية الحديثة ، مجلى للتوحد والحلول الملمسى والمتناغم والسلام مع النفس ومع العالم . أخيراً يمكن بلورة هذه التجربة فى صيغة متميزة هى الولوج فى جسد الصحراء (أو فى جسد الطبيعة بشكل عام) وحين استخدم هذا التعبير فإننى أعى تماماً أبعاده الجنسية وما يرشح به من حس بالاختراق والافتضاض الجنسى . وذلك جزء أساسى مما أهدف إلى بلورته . ذلك أن هذا الولوج هو ، بحق ، حركة انتعاظ حاد اختراقى ترافقه جميع علامات الانتعاظ الجنسى : الحدة الجسدية والكثافة الشعورية ورموز الصلابة والقوة ، والاختراق والانغماس وحس الاحتواء الرحمى ، وترافقه دائماً عمليات جنسية : أما فى صورة الناقة ، أو فى صورة الحمار الوحشى ، أو الثور والبقرة ، أو الحصان المطارد أو الشواء والعذارى ؛ كما يرافقه دائماً الماء من جهة والدم المتفجر الحار ، من جهة أخرى . أن تجربة الولوج فى جسد الصحراء هذه لهى الطقس الاسمى من طقوس الدخول والامتلاك الجنسى . ولهذا بالضبط تشكل طرفاً من ثنائية ضدية طرفها الآخر المرأة الهاجرة التى صدت أو تمنعت أو هيجت جنسياً ثم لم ترو أو المرأة المحاطة ضمن نطاق مضروب من القبيلة .

وهكذا ترتسم ثنائية ضدية تصورية جوهرية هى ثنائية المغلق المحرم / والمفتوح المخترق ، ثنائية الخروج (من الأطلال ، القبيلة ، الزمن المشوّه الحاضر) ، والولوج (فى الجسد ، الطبيعة الصحراء ، الخصم) ، وفى هذا التجلى الأخير تنتصب معلقة عنترة مثلا اسمى لهذه الثنائية الموغلة فى حس الجاهلى بالحياة : بالزمن والسغب وشهوة الرواء .

وفى إطار هذا التصور يمكن أن ندرك الأبعاد الخفية لصور كثيرة فى الشعر الجاهلى تبدو مثيرة للتساؤل فى اغراقها فى التفصيل والتقصى دون ارتباط مبرر ظاهرياً ببنية النص الكلية . كما نستطيع أيضاً أن نضىء إضاءة كاشفة صوراً حار المعلقون أحياناً فى فهم مكوناتها اللغوية العادية .. منها هذه الصورة لأبى دؤاد الأيادى : (الأصمعيات ، ٦٦) :

« وداد يقول لهـا الرائدون   ويل أم دار الحـذاقى داراً
فلما وضعنـا بهـا بيتنـا   نتجنـا حواراً وصـدنا حمارا
وبات الظليم مـكان المجن   تسمع بالليـل منـه عـرارا
وراح علينـا رعـاء لنـا   فقالوا : رأينـا بهجل صوارا
فبتنـا عـراة لـدى مهرنا   تنـزع من شفتيـه الصـفارا
وبتنـا نغـرّثه باللجـام   نـريد بـه قنصا أو غـوارا
فلمـا اضاءت لنا سدفـة   ولاح مـن الصبح خيط أنارا
غـدونا به كسوار الهـلوك   مضـطمراً حالبـاه إضطمارا
مروحاً يجاذبنـا فى القيـاد   تخال من القود فيه إقـوراراً
ضروح الحماتين سامى القليل   وثوبـا اذا ما انتحاه الجفارا
فلما عـلا متنتيـه الغلام   وسكن من آلـه أن يطـ را
وسـرّح كالأجدل الفارسى   فى إثر سرب أجـد النفارا
فصاد لنـا أكحـل المقلتين   فجلا وأخرى مهـاة نوارا
وعادى ثلاثاً فخـر السنان   أما نصـولا وإما انكسـاراً
أكل امرى تحسبين امـرأ   ونار توقد بالليـل نـاراً »

لقد وقف معلقون حائرين عند التعبير « فبتنا عراة لدى مهرنا (٢٣) فالقواميس لا تعطى من المعانى لكلمة « عراة » ما يسمح بحروفها عن دلالتها الطبيعية « العرى الجسدى الفعلى » . والمعلقون كما يبدو ، غير قادرين على تقبل

وقوف الرجال عراة لدى المهر . أما فى المنظور المطور هنا فإن « عراة » لا تعنى إلا شيئاً واحداً هو أنهم فعلا وقفوا عراة لدى مهرهم ، بفيض جنسى ينبع من هذا التوحد الذى كنت قد وصفته بين ولوج جسد ــ الطبيعة (فى الاندفاع على الناقة أو فى الصيد) وبين الولوج الجنسى . وفى هذا الإطار تكتسب صور الصوار فى البيت السابق دلالة أعمق . فالصوار (اناث) هن فى مكان منخفض بين الجبال ، أى أنهن فى وضع يجعل الولوج حركة باتجاه الاحتواء الرحمى والاحتضان الذى وصفته قبل قليل . ويزيد هذا البعد جلاء وتعبيراً البيت الثامن الذى يمثل بدء حركة المهر بعد « الوقوف عراة منتصبين » ، إذ ترد صورة عجيبة تقارن المهر بسوار الهلوك ــ المرأة الفاجرة المتساقطة على الرجال . وليس ثمة من درجة من الحذلقة اللغوية مهما بلغت من السفسطة بقادرة على تفسير هذه الصورة ضمن المعطيات « المحتشمة » التى يسعى إليها المعلقون ، فهى صورة الانتعاظ الجنسى الهائج المتوقد فى جسد الحصان الذى « اضطمر حالباه » فى لحظة الشبق ثم تصل ذروتها لحظة الصيد التى يوصف فيها الحيوان المصطاد بتعبير هو أصلا وصف للمرأة : فهو أكحل المقلتين (الذكر) وهى مهاة نوار (الأنثى) اسم المرأة المألوف (لدى لبيد مثلا) . وتكتمل اللحظة كما تكتمل اللحظة الجنسية تماماً بالاسترخاء بعد كل هذا الوقد :

« وعادى ثلاثاً فخر السنان اما نصولا وإما انكساراً » .

ذلك أن ثلاثاً هى نسق الاكتمال والرواء ولابد بعدها من إستكانة .

وإذ يكتمل الفعل تفاجئنا القصيدة ببيتها الأخير الذى لايشير مادحاً الآن إلى المهر ــ الفاعل الحقيقى ــ بل إلى الرجل :

« أكل امرىء تحسبين امرأ   ونار توقد بالليـل نـاراً »

لكن ، ما علاقة الرجل بالأمر ليصبح هو « المحتسب » بدلا من المهر الصياد لولا أن الفعل بأكمله منذ لحظة الانتصاب إلى الانكسار . هو أصلا فعل رمزى يتوحد فيه المهر بالرجل والرجل بالمهر ، ويلعب فيه المهر دور الذات الأخرى للرجل ؟ هكذا يكتمل النص دون أن يكون للصيد فيه وظيفة حرفية مباشرة ، أو بعد مادى واضح ، فهو نص منذور لطقس الفعل ، طقس الولوج الذى

يتوج به المرء امرءاً فى النهاية وتكون فيه النار ، هى النار ولعل فى كون النص يبدأ أصلاً من موقف اكتفاء « نتجنا حواراً وصدنا جماراً » ماينفى عنه بعده الحرفى ويؤكد بعده الاشارى الذى حاولت أن أبلوره .

٥ ـ خلق الثوابت

١ ـ

يمثل ما اسميته فى مكان آخر فاعلية « خلق الثوابت » مكوناً تصورياً جذرياً فى الشعر الجاهلى . وسأناقش هذه الظاهرة الآن فى تجليها الأساسى فى التعامل الرمزى الطقوسى مع الحيوان أولا ثم فى مظاهر أخرى لها.

ليس ثمة من نموذج شعري واحد فى الشعر الجاهلى يكون فيه الحصان بطل قصة رمزية من النمط الذى يشكلة الثور الوحشى ، اويكون فيها دوره دور الضحية ويصدق هذا على الناقة ، ناقة الشاعر الخاصة ، مع أن النوق طبعاً هى التى تذبح عادة لتقديم الطعام وإغاثة الملهوفين وإطعام الجائعين أى لإنقاذ الحياة والحفاظ عليها (٢٤) .

وسيكون من السذاجة بمكان أن نحاول تفسير هذه الظاهرة بالقول أن الحصان فى الواقع الفعلى ، لايطارد . وكذلك الناقة . اذ ان الشاعر لايرصد واقعا حرفيا ولنا فى منح عنتره لحصانه شخصية متميزة فى المعركة أفضل دليل على الامكانيات المتاحة للشاعر لتطوير رؤياه وتجسيدها باختبارات لا تمثل الواقع الحرفى بل متطلبات العملية الابداعية فى وجودها الحر .

١ ـ ٢

أود أن أقترح أن الحصان أولا ثم الناقة يمتلكان فى الشعر الجاهلى وجوداً رمزياً مشكلين صيغة فنية متميزة لحل التناقض الداخلى الذى يسود عالم الشاعر ولتجسيد القوى المضادة للتفتت والتغير والبلاء والإنفصام . فهما ، باستمرار ، حضور باهر فى تكوينه الجسدى وفى خصائصه الروحية والنفسية ، حضور يعارض حس الغياب الذى يطغى على التجربة الانسانية بتأثير فاعلية الزمن التغيرية المدمرة ، هما حضور جسدى موحد بحضور الشاعر مضاد لغياب الحبيبة أولا ولغياب الراحلين جميعاً ثانياً . وهما باستمرار رمز للقوة والمنعة والصلابة فى عالم

هش متكسر متفتت ، وهما باستمرار رمز للثبات والانتصاب الضخم الراسخ فى عالم أكثر ما يميزه التغير والتلاشى فى الزمن : وهما باستمرار موحدان بالشاعر ، فى وجوده الفيزيائى ، وفى انفعالاته ، وفى غرض وجوده وغايته . الناقة تبلغ به مأربه ، وتستجيب بتعاطف لحثه ، وتتحمل المشقات من أجله ، وتظل أبداً رفيق رحلته وبحثه . والحصان حصن حياته ومنطلق بقائه وركيزة صموده وآلة صيده . وكلاهما رفيق وحدته فى عالم تنفصم فيه المرأة عنه وتمضى ويمضى الأهل والصحب . وبكل هذا يكون الحصان والناقة الذات الأخرى : ذات البقاء والثبات والديمومة والمنعة التى تسند الذات الأولى (الشاعر) وتمنعها من السقوط الفعلى والاندثار فى غمرة الانهيار والتفتت . إنهما إبداع لاوعيه المحتشد بشهوة البقاء لرموز باقية تمنع النفس من الزوال . وهما ضمانة الوجود . ولذلك فإنهما (على مستوى لا واع ، تماماً !) لا يمكن أن يعرضا للسقوط وهما ينقذان دائماً من الوقوع عرضة لما يتعرض له هو الذات الأولى ، لأن مجرد تعريضهما قد يصدع حصن الوجود المنيع ويهدده بفناء كلى ، ولذلك فإن الحصان والناقة يسربلان بالحنايا ، يحميان ويذاد عنهما ، يدفنان فى العمق الصلب الصامد فيما تنهال سهام الزمن والموت على الشاعر ، إنه القشرة التى تحمى المقدس ، إنه الدرع الواقية لهما ـ لأنهما فى الواقع هما وقاؤه ودرعه . وهما ينبثقان صوراً ورموزاً ويفيضان من الداخل فى لحظات الأزمة والانهيار والتفتت مجلوين باهرين بصلابتهما وتماسكهما ، ورسوخهما فيثبتان العالم المنزلق المنهار من السقوط . لذلك بالضبط تنفجر صورة الحصان / الناقة فى المفصل الوجودى من بنية القصيدة حيث يبدو الانهيار شبه كامل وتبلغ الزوالية درجتها القصوى . ولذلك يحتلان هذا الحيز الضخم من النص : إنهما ، فيزيائياً ، ركيزة النص التى تمنعه من الانهيار كما هما ركيزة الوجود والوعى اللذين تمنعهما من الاستسلام للزوالية والتغيير والفجيعة ، وهذا الانتصاب انتصاب فيزيائى ، لا تخيلى فقط ، وهو يتشكل بلغة الحجارة الضخمة أو الأشجار السامقة الصامدة أو السفن المخترقة أو الجبال أو البناء المستبد أو قنطرة الرومى أو القصر الضخم الباقى . كما أنه أيضاً انتصاب ورسوخ يضنى ، بمعنى أن صورة الناقة / الحصان تأتى دائماً فى موقع وسطى مركزى من بنية النص .

ونادراً ما تنحسران إلى نهاية النص إلاحيث يكون النص نفسه ثنائى الشريحة فقط ولبعض هذه التجليات سأخصص فسحة من الوقت والمكان فيما يلى .

١ — ٣

فى غمرة الرحيل والتلاشى ، فى اللحظة التى تنتقل فيها زمنية الوجود الإنسانى إلى المستوى الفيزيائى فتجبر القبيلة على هجر المكان وتدخل فى لجة الزمن ، لجة البحث عن مكان آخر ، ويغلف الغياب كل شئ ، تبزغ فى معلقة زهير بن أبى سلمى صورة الظعائن منتصبة « بالعلياء » مؤكدة إرتفاعها المكانى فى « من فوق جرثم » ومتنامية فى الشموخ وخلق حس الثبات والرسوخ فى البيت التالى حيث «جعلن (جبل) القنان عن يمين وحزنه» (أى الموضع الغليظ ذو الحجارة الصلبة) ثم تستمر الصورة فى نسج خيوط المكان الشامخ والأرض الثابتة الراسخة فى الفعل « وعالين » أنماطاً عتاقاً كما تكتمل الضخامة فى صورة « ظهرن من السوبان على كل قينى قشيب ومفأم » (المفأم هو الجمل الضخم) . ويلاحظ هنا أن الراحلة هى الجمل المذكر لا الناقة الأنثى التى تبرز رفيق اندفاع الشاعر إلى الصحراء فالذكورة هى التى تجسد القوة والصلابة ، كذلك تفصح الصفة «قشيب» عن حركة تنقض فعل الزمن الذى دمر ، إذ تبرز الجدة فى سياق التغير ، وحتى حين تصل الصورة إلى الجزئيات فتصف فتات الصوف الساقط عن الإبل والذى يشكل زينة لها فإنها تقارن بينه وبين ثمر « لم يحطم » موحد يجسد الصلابة والبقاء . بل إن ما يحدث لأعمق من ذلك بكثير : فصورة الثمر تجسيد للرؤيا الضدية كلها : فهو حب الفنا الذى يتوحد اسمه بفاعلية الزمن نفسها التى جاءت بالدمار « الفناء » لكنه حب الفنا لم يحطم ، الذى يخلق الطرف المضاد للفناء : الصلابة والبقاء . وتبلغ الصورة درجة باهرة من الضدية فى وصول الماء زرق الجمام وعالم الخصب ثم فى إبراز الحس الجمالى ومتعة اللهو وتوسم الملاحة :

« وفيهن ملهى للطيف ومنظـــر أنيق لعين الناظر المتوســـم »

فى سياق الرحـــلة التى تمت أصلا من منطلق التفتت والدمار والجفاف .. وإنه لعميق الدلالة أن تكون الرحلة فى المعلقة قد وصلت مصدر الخصب

والأمان والرواء ، وذلك نادراً ما يحدث فى النص الجاهلى . ولا شك أن ذلك نابع أصلا من علاقة هـــذه الشريحة بالرؤيا الجوهرية التى يفيض منها النص ، وهى رؤيا التوازن الكلى بين حركة الموت وحركة الحياة التى يتمثل أحد وجوهها فى فعل الممدوح الذى أنقذ القبيلة من الحرب ووهبها الحياة . ولعل ذلك أن يفسر ورود البيت (١٦) فى هذا المفصل الهام من بنية القصيدة ، أى حيث إكتملت رحلة البحث إيجابياً وبلغت عالم الأمان والخصب والإستكانة الجمالية . . فالبيت (١٦) يقـــول :

« سعى ساعيا غيظ بن مرة بعدما تبزل ما بين العشـــيرة بالدم »

مؤكداً فعل السعى (البحث) بعد أن تفسخ الصلح الذى كان سائداً فانبثق الدم ، تماماً كما أن الظعائن رحلن مجسدات لحظة التفسخ فى الوجود الجماعى والتصدع ثم أعاد الساعيان الوئام وأثمر سعيهما ، تماما كما سعت الراحلات ثم وصلن الماء زرقاً جمامه .

١ — ٤

تظل معلقة طرفة ، بوصف الناقة المشهور فيها ، أبدع نموذج لخلق الثبات فى خضم التغير ، ولانبثاق نصب الضخامة والقوة والرسوخ فى لجة الزوالية والهشاشة . ويكاد يكفى أن أقتبس صورة الناقة دون تعليق لإبراز هذه الكينونة الرمزية لها ، وهو ما سأفعله إلى حد بعيد ، موضحاً بعض التفاصيل فقـــط بين آن وآن .

يبرز الرحل عند طرفة للمرة الأولى مباشرة بعد ظهور الأطلال والهـــلاك والدعوة إلى التجلد فى صورة الجمل (المذكر) ، فى البيت الثالث من النص ، ويحتل حيزاً هاماً جداً إذ يتنامى له بعدان : الصلابة والمناعة والقدرة على الاختراق الهادف للماء دون أن يصيبه أذى ، متمثلا هنا فى صورة الحدوج / السفن التى تشق عباب الماء ، والحركة فى مسار الخصب (الماء) ، منتهياً بصورة قسم المفايل للتربة التى تضع الحركة كلها فى إطار المصير المبهم : فقد يكون الحظ الفوز أو الهلاك . والصورة بهذا تتوسط لبروز صورة المرأة الجميلة وطغيان الحس الجمالى

على النص الذى كان قد بدأ بالأطلال والهلاك. وحين تكتمل صورة المرأة الجميلة تبرز الناقة فى تجسدها الرئيسى وهى الآن ناقة الشاعر (الأنثى) وسيلة دفع الهم عند احتضاره. وهى تحتل حيزاً كبيراً من النص يمتد من البيت (١١) إلى البيت (٣٩) بادئة بالهم ومنتهية بصلابة النفس وتماسكها لحظة جيشان نفس الصاحب بالخوف (البيت ٤٠).

تنتصب ناقة طرفة رمزاً أسمى للحيوية والحركة وتجسيداً مطلقاً للصلابة فهى منذ البدء «أمون كألواح الاران» (الخشب الخاص بتوابيت السادة – وسأعود إلى هذه النقطة فيما بعد)، وهى «تربعت القفين ترتعى»، وهى ذات فخذين أكمل النحض فيهما فكأنهما باب منيف بناه المردة، أبدى لا يزول، وهى صلبة البناء مكتنزة «لزت بدأى منضد»، وهى صورة للانتصاب والثبات «كأن كناسى ضالة يكتنفانها وأطرقسى تحت صلب مؤيد»، مرفقاها أفتلان، ثم هى كقنطرة الرومى مشيدة بقرمد لا تتصدع ولا تزول، وقد فتلت فتلا، وعضداها كالصفيح المسند، وكتفاها أفرغتا فى معالى مصعد، وصدرها كالسفينة تمخر دجلة صعداً، وجمجمتها مثل سندان الحداد فى صلابتها (والحديد باق). ووجهها كالقرطاس، وعيناها صافيتان كالمرآتين تسكنان كهفا من الصخر، وقلب كمرداة صخر فى صفيح مصمد. هكذا تزدحم الناقة بمكونات القوة والصلابة والثبات والتوحد، الصفيح، الحجارة، الحديد، الصخر، القصر المشيد، القرمد، الخشب الصلب – كل ما ينتجه الفعل الإنسانى رمزاً للبقاء وكل ما فى الطبيعة من صلابة ومنعة. وهى فى الوقت نفسه حركة دائبة متفجرة. لكنها، فى أهم بعد لها، طوع مشيئة الشاعر، فإن شاء أرقلت وإن شاء لم ترقل. وهى بذلك نقيض مطلق لعلاقته بابن عمه وبالقبيلة حيث يبدو مستلب المشيئة. وتتعمق صلابة الناقة على مستويات أخرى، أبرزها (الإيقاع) وصيغة المفردات اللغوية التى تنسج صورة الناقة منها، والتى يطغى فيها عدد كبير من الألفاظ المشددة (المضعفة) ومن تكرار الأصوات الأساسية فى خلق رمز الصلابة والثبات. وتكتمل هذه الصورة كلها فى سياق الفناء الذى تمثله الأطلال والانفصام الذى تمثله رحلة المالكية.

فالناقة بهذا رمز التوحد فى مقابل الانفصام ولذلك تكثر فيها الألفاظ ذات الدلالة على (التجمع، والتوحد، والاكتناز)، ورمز الثبات والديمومة فى مقابل الهشاشة والزوالية. وهى بهذه الطبيعة الرمزية تنقل القصيدة فعلا من حركة الزوال والتفتت إلى حركة التماسك والتوحد والصلابة، وما أن تكتمل حتى تبرز صورة البطل الفرد الذى لا بطل إلاه، فلشدة تميزه يصبح هو «الفتى» بهذه الصيغة المطلقة تماما كما أصبحت هى «الناقة» بهذه الصورة المطلقة:

«إذا القوم قالوا من فتى خلت أننى   عنيت فلم أكسـل ولم أتبلد»

وسأكتفى بهذا القـدر من تناول الناقة فى معلقة طرفة مشيراً إلى دراستى المفصلة لها فى مكان آخر من هذا البحث (٢٥).

تقف صورة أبى دؤاد الأيادى (٢٦) لابله (التى كنت قد اقتبست جزءاً منها سابقاً) نصباً متميزاً فى الشعر الجاهلى، فى تنامى حس الصلابة والضخامة والثبات والوفرة عبرها، وفى توحيدها لمكونات متباينة فى صورة الإبل: فهى ماء ومدام ولحم وشحم وإكام فوق إكام وقصور مشيدة، وهى أيضاً مثقلة بالعطاء مليئة بالخصب المرتبط بالولادة والتناسل، كالنخل التى حان منها صرام، وبيض النعام الذى سيخرج وليداً، وهى، فوق ذلك كله، الاندفاع المخترق وامتلاء الأجواء بأصوات الحيوية والحياة. وتستحق ابل أبى دؤاد أن تقتبس هنا كاملة الصـورة:

٢٥ – إبلى الإبْلُ لا يُحَوِّزُها الـرَّا   عُـون مَـجُّ النَّدَى عليها المُـدامُ

٢٦ – وتدلَّـت بها المغارضُ فوق الـ   ـأرضِ ما إنْ تُقِلُّهُنَّ العظـامُ

٢٧ – سمنتْ فاستحشَّ أكْرُعُها، لا الـ   ـنَّىُّ نىٌّ ولا السَّنامُ سنـامُ

٢٨ – فإذا اقبلـتْ تقـولُ إكـامٌ   مُشْرفاتٌ فوقَ الإكـامِ إكـامُ

٢٩ – وإذا أعْرضتْ تقـولُ قُصُـورٌ   من سماهيـج فوقها آطـامُ

٣٠ – وإذا ما فجئتها بُطْنُ غيْـبٍ   قلت نخْلٌ قد حان منها صرامُ

٣١ - وهْى كالبَيْض فى الأَدَاحىِّ مابُو   هــبٌ منهــا لمُسْتَتِمٍّ عِصَــامُ
٣٢ - غير ما طيَّرتْ بأَوبارهــا الفقْــ   ــرةُ فى حيثُ يَسْتهلُّ الغَــامُ
٣٣ - فهْــىَ ما إنْ تُبينُ مِنْ سَلف ار   عَن طوْدٍ لِيمرِيهِ قُــــــدَّامُ
٣٤ - مُكْفَهــرٍّ عــلى حــواجبــه يَغْ   ــرَقُ فى جَمْعِهِ الْخمِيسُ اللُّهامُ
٣٥ - فــارسٌ طــاردٌ ومُلتقِطٌ بَيْــ   ــضاً وخيلٌ تعْدُو وأُخْرَى صِيَامُ
٣٦ - قد بَرَاهُنَّ غِــرَّةُ الصَّيْــدِ والإعْ   ــدَاءُ حتى كــأَنَّهنَّ جِــلامُ
٣٧ - قد تَصَعْلكْن فى الرَّبيع وقد قــ   ــرَّعَ جلْــدَ الفرائِضِ الأَقْــدَامُ
٣٨ - جــاذياتٌ على السَّنابك قد أَفْــ   ــزعَهنَّ الإسراجُ والإلْجــامُ
٣٩ - لجــبٌ تُسْمَعُ الصَّواهِلُ فيــه   وحَنينُ اللِّقــــاح والإرزامُ
٤٠ - بُعرَّى دُونهــا وتُقْــرَنُ بالْقيــ   ــظِ وقــد دلَّهَ الرِّبَاعَ البُغام »

١ — ٥

تعود صورة الظعائن / السفن فى نصوص كثيرة ، لكنها فى نص عبيــد بن الأبرص « أمن أم سلم تلك لا تستريح » تتجلى فى لحظة من الزخم فريدة إذ تبدو السفن تصارع الريح وغوارب اللجة (٢٧):

« تبصر خليلى هل ترى من ظعائن   يمانية قد تغتــدى وتــروح
كعوم سفين فى قــوارب لجة   يكفئها فى وسط دجــلة ريح »

وكذلك تبرز صورة الظعائن / النخل فى لجة الاكفرار والتيه فى نص آخــر لــه(٢٨) :

« لمن جمال قبيل الصبح مزمومه   ميممــات بلاداً غــير معلومة
مل عبقرى عليها إذ غدوا صبح   كأنها من نجيع الجوف مدمومــة
كأن ظعنهــم نخــل موسقــه   سود ذوائبها بالحمــل مكمومة

فمن هنــد وقد هام الفؤاد بهــا   بيضاء آنسه بالحســن موسومة
يامن لبرق ابيت الليــل أرقبه   فى مكفهر وفى سوداء ديمومــة

وتبرز الصورة فى سياق من الحضور والغياب فى قصيدة المسيب بن علس(٢٩) :

« ولقــد أرى ظعنــاً أخيلهــا   تخــدى كأن زهــاءها نخــل
فى الال يرفعهــــا ويخفضها   ريــع كأن متونــه سحل »

١ — ٦

ولعل صورة الظعن المنتصبة عالية يلفها السراب أن تكون أعمق بلورة للثنائية التى أحاول إبرازها : الهشاشة والتلاشى والتغير التى تنتصب فى وسطها تماماً صور الكتلة الراسخة الثابتة الصلبة ، وهى إحدى الصور المتخللة الجذرية فى الشعر الجاهلى كله .

وإذا قبلنا صحة المادة التاريخية التى بين أيدينا ، فإن تجسيد الناقة رمزاً للصلابة والبقاء والديمومة بين أقدم صور شعر الجاهلى ، كما يكشف نص ثعلبة بن صعير الذى يقال إنه شــاعر جاهلى قديم أكبر من جــد لبيد (الذى عاش تسعين سنة فى الجاهلية فيما يروى(٣٠) ، وحين تبرز هنا فإنها تبرز فى سياق يبلغ فيه التوتر والقلق وحدة الانفصام درجة باهرة من الحدة ينميها الشــاعر فى ستة أبيات كاملة ، ثم تأتى صورة الناقة الشامخة المشيدة كالقصر :

«هل عند عميرة من بتات مسافر   ذى حاجة متروح أو باكر
سئم الإقامة بعــد طول ثوائــه   وقضى لبانته فليس بناظــر (٣١)
لعــدات ذى إرب ولا لمواعــد   خلف ولو حلفت باسحم مائر
وعدتك ثمت أخلفت موعودها   ولعل ما منعتك ليس بضــائر
وأرى الغوانى لا يدوم وصالها   أبداً عــلى عسر ولا لمياســر
وإذا خليلك لم يدم لك وصــله   فاقطع لبانته بحــرف ضــامر
وجناء مجفرة الضلوع رجيــلة   ولقى الهواجر ذات خلق حــادر
تضحى إذا دق المطى كأنهــا   فدن ابن حيــة شاده بالآجر »

فالناقة تنتصب هنا فى بلجة التغير والتفتت، كالقصر المبنى بالآجر رمزاً للرسوخ والديمومة ، مكتسبة بعداً أسطورياً خالصاً إذ تقترن بقصر ابن حية . وأياً كان بن حية ، فإن اسمه بحد ذاته ذو دلالة جذرية الأهمية على مستويين : فهو ابن حية ، المرأة التى تحمل هذا الاسم وتصبح تجسيداً للبقاء والاستمرارية ، أو ابن حية بمعنى الأفعى ، والحية فى ثقافات كثيرة رمز للدافع الجنسى وللتجدد وتجاوز الزمن منذ أن سرقت نبتة الخلود التى عاد بها جلجامش من مملكة الموت (٣٢) ، وهذا البعد الرمزى لها يرتبط دون شك بالظاهرة الفيزيائية التى تؤكدها التجربة وهى سلخ الأفعى لجلدها وتجديده :

الفصل الثامن

البنى المولدة ومفهوم التحولات

— ١

تمثل بنية القصيدة ، كما وصفتها فى الفصول السابقة ، تجسيداً لمواجهة الإنسان للزمن والموت بتجلياتهما المتعددة فى سياق حضارى تطغى فيه رؤيا ضدية للوجود الإنسانى . والبنية بهذا التصور ، وجود دال ، بل إنها الحامل النهائى للدلالة . وهى ، تفتح لنا ، من هذا المنظور ، مجالا واسعاً لدراسة ما أسميته فى معرض آخر : « دلاليات الشكل » . وقد أظهرت المقارنة بين نموذج فلاديمير بروب (Propp) للتركيب الشكلى لحكاية الحوريات وبين بنية القصيدة أن ترتيب الشرائح فى القصيدة لاعددها فقط يتغير من نص إلى نص ، وأن هذا التغير هو آلية التجسيد الفعلية للدلالة التى يمتلكها النص ، أى أن بنية القصيدة ، بالترتيب الذى تتخذه الشرائح فيها ، هى الجسد الحقيقى للرؤيا التى تكمن فى النص أو التى يفصح عنها النص

ومن هنا فإن عملية التحليل البنيوى تطمح أصلا إلى اكتشاف قواعد التركيب وآلية « المعنى » (تشكل المعنى) فى النص بوصفه الخطوة الحاسمة من أجل الدخول إلى عالم النص واجتلاء رؤياه . ويتضمن هذا المنظور اعتبار النص ، من جهة ، وجوداً فردياً مستقلا ذا رؤية مكتملة تتجسد فى بنية مكتملة ، ومن جهة ثانية بنية تنتج ضمن الثقافة استناداً إلى نظام كلى ذى مكونات دالة سيميائياً ، ونفى الطبيعة التقليدية الميكانيكية (الآلية) للنص التى تلصقها به الدراسات السائدة . ومن هذا المنظور يكون للمكون النصى وجود بنيوى ضمن بنية النص الكلية ، حتى حين ينجلى كونه مكوناً تقليديا . هناك إذن مسألتان مختلفتان : الأولى تتعلق بآلية التأليف (الشفهى أو الكتابى) للنص الشعرى ، والعلاقة بين الإبداع (الفردى) والاتباع لقواعد تأليف راسخة [والعمل على هذه المسألة قد يكشف مثلا كون مكون ما (النسيب ، لنقل) جزءاً من آلية تقليدية للتأليف أو كونه خارجاً على هذه الآلية] (١) ، والثانية هى الدور البنيوى للمكون (النسيب مثلا) فى شبكة النص الذى يقع فيه بغض النظر تماماً عن كونه نتاج آليه للتأليف يمتلك فيها طبيعة المكون التقليدى ، فى مرحلة تالية من البحث ، وعلى مستوى آخر مختلف تماما ، يصبح مشروعا أن نقوم بدراسة قواعد التأليف تاريخيا أو على المحور التوالدى

(diachronic) ، لنكتشف طبيعتها المميزة ونتساءل عن كونها عملية تناول لمكونات تقليدية واستخدام لها فى نص جديد أو خلقاً لوحدات مبدعة من أجل نص جديد . أى أن الدراسة ينبغى أن تتحرك على محورين : المحور التزامنى (synchronic) ، حيث تتم دراسة النص وعلاقته بغيره من النصوص . دراسة بنيوية تكشف العلاقات الأساسية فى النص وآلية تبنينه ، وتكتنه الدلالات العميقة للبنية ، والمحور التوالدى (أو التعاقبى) حيث تتم دراسة المكونات الأساسية للنص فى شروط تبلورها التاريخى وتطرح الأسئلة المرتبطة بالعلاقة بين الإبداع الفردى والتقليد الجماعى وبالتطور التاريخى للبنى ومكوناتها . وبهذه الطريقة ينتفى التعارض الوهمى الذى أقيم فى دراسات فجة ، أو فى أذهان فجة ، بين مفهومى البنية والتاريخ ، على الأقل فى هذا المستوى من تجليهما : مستوى بنى القصيدة « الجاهلية » إذا كان قد أصبح لهذا التعبير الآن من الدقة ما يسمح باستخدامه بعد أن كنت قد أشرت فى مكان آخر إلى افتقار صيغة المفرد منه إلى الدقة .

— ٢

كان ابن قتيبة أول من نقل لنا تصوراً مبدئياً عن بنية قصيدة المدح بشكل خاص وقد ناقشت هذا التصور فى الموضع الملائم من هذا البحث (٢) ، مقترحا أننا ما نزال بحاجة إلى أبحاث متقصية متعمقة لتحقيق فهم أفضل للموضوع . وإذا كانت المحاولة المقدمة فى هذا البحث قد استطاعت أن تبرز الطبيعة المعقدة والمتشابكة للشعر الجاهلى على مستوى البنى الأساسية فيه ، فإنها حققت ذلك عن طريق تغيير منظورى أولا ، وتطوير منهجى متناسق مع هذا التغيير المنظورى ثانياً . واستكمالا لهذا الإتجاه ، ما يزال ثمة عدد من النقاط الجوهرية التى تتطلب تأملا جديداً فى الاطار المنظورى والمنهجى المتبنى هنا ، وبين هذه النقاط احتمال وجود بنى توليدية أولية فى الشعر الجاهلى تمتلك خصائص محددة يمكن أن ينتج من استخدامها ، عن طريق حدوث عمليات تحويل أو توسيع أو تطوير جذرية ، مجموعة من البنى المتميزة المتحققة فى نصوص فردية . وتسمح الدراسة المتقصية للنماذج العديدة التى شكلت أساس البحث الحالى بالقيام بخطوة مبدئية هى اختيار نص محدد واعتباره بنية توليدية أولية هو نص المرقش الأكبر الذى تورده المفضليات

(رقم ٤٩) ، وسأناقش هذا النص من هذا المنظور الدقيق لأغراض محددة ، وأرمز للبنية التوليدية التى يشكلها بـ (GS 3) لأننى سأميز فيما بعد بنى توليدية أولية أخرى أمنحها رموزاً مطابقة بأرقام مختلفة .

١ ـ هلْ تعْرِفُ الدَّار عَفا رسْمُها   إلاَّ الأثافِىَّ ومَبْنى الْخِيَمْ
٢ ـ أعْرِفُها دَارا لأَسْمَاءَ فالـ   ـدَّمْعُ عَلى الخدَّيْن سَحٌّ سجم
٣ ـ امْستْ خلاءً بعدَ سُكَّانِها   مُقْفِرةً ما إنْ بها مِنْ إرم
٤ ـ إلاَّ مِن العِين ترَعَّى بها   كالفارسيِّينَ مَشَوْا فى الكُمَم
٥ ـ بَعْدَ جَميع قد أراهُم بها   لهُمْ قِبَابٌ وعليهمْ نَعَم
٦ ـ فَهَلْ تُسَلِّى حُبَّها بازلٌ   ما إنْ تُسَلِّى حُبَّها مِنْ أمَمْ
٧ ـ عَرْفاءُ كالفحْل جُمَالِيَّةٌ   ذاتُ هِبَاب لاَ تشكَّى السَّأَم

* * *

٨ ـ لم تقْرإ القيْظَ جَنِيناً ولاَ   أصُرُّها تحمِل بَهْم الغنم
٩ ـ بَلْ عَزَبَتْ فى الشَّوْل حَتَّى نَوَتْ   وسُوِّغَتْ ذَا حُبُك كالإِرَم
١٠ ـ تعْدُو إذا حُرِّكَ مِجدافُها   عَدْوَ رَبَاع مُفْرَد كالزُّلَم
١١ ـ كأنَّهُ نِصْعٌ يَمَان وبالْـ   ـأكْرُع تخْنِيفٌ كَلوْن الحُمَم
١٢ ـ باتَ بغيْب مُعْشِب نَبتُهُ   مُخْتَلِط حُرْبُثُهُ باليَنَم

— ٣

يتكون النص من ثلاث حركات (١) . الديار الدارسة الحالية فى اللحظة الحاضرة (A) ؛ (٢) ، عمران الديار وامتلاؤها بالجماعة فى زمن ماض ، (— A) ؛ (٣) الأسى ومغالبة الأسى بالتوحد بالناقة النشيطة والاندفاع فى خشونة الصحراء (A 1) .

وتتشكل القصيدة من توسيع كل من هذه الحركات وزخرفتها (لا بمعنى الزينة بل بمعنى التشكيل الفنى لها (٣) ، وهكذا تطور الحركة الأولى ضمن تصور ضدى للوجود ، فالديار دارسة خالية من الحياة البشرية فقط ، لكنها تزخر بحياة من نوع آخر هى الحياة الحيوانية :

« إلا من العين ترعى بها   كالفارسين مشوا فى الكمم »

كما تطور أيضاً من خلال علاقة انفعالية بين الذات والديار تتمثل فى التساؤل : « هل تعرف الدار » والإجابة « أعرفها داراً لأسماء » ثم الإستجابة الزاخرة « فالدمع على الخدين سح سجم » . وكذلك تطور الديار من خلال استثناءات العفاء ، فهى ليست دارسة تماماً ، بل ما تزال بارزة فيها « الأثافى ومبنى الخيم » وتنشأ ، بهذه التفاصيل ، مفارقة من درجة غير حادة بين صورة العفاء وصورة البقاء ، فما هو باق هو « مبنى » والبناء نقيض مطلق للاندثار والعفاء . وتبلغ هذه المفارقة درجة عالية من الحدة حين يتحول خلو الديار إلى خلو نسبى ، أى من الحياة الإنسانية فقط ، وتنمى صورة الحياة الحيوانية، مع ذلك، عن طريق ربطها بالحياة الإنسانية المليئة بالعنفوان، إذ تقارن الأبقار بالفارسين الذين يمشون بخيلاء واعتزاز فى صورة مليئة بزهو الصراع والانتصار ». وتؤدى هذه الاستثناءات والمفارقات دوراً هاماً هو تدمير صورة الخلاء والاندثار، والسماح لصور الحياة الغنية بالتفجر فى سياق يفترض أنه سياق الموت والعفاء .

وتمتلك الديار ، كما هى قائمة هنا ، خصيصة بارزة : هى أنها مطلقة ، أى غير محدودة بزمان معين أو مكان معين ، فهى خالية من أسماء المواضع خلواً تاماً ، كما أنها خالية من عنصر زمنى محدد . فهى مكان مطلق وزمان مطلق . هى علاقة بين القبل والبعد فقط ، أى أنها اكتناه لعملية التغير فى صيغة مطلقة لها .

أما الحركة الثانية فإنها لا توسع أو تزخرف إلا بخلق رموز أساسية قليلة للعمران والرفاه . والرمز الأول الدال فى هذا السياق هو صورة الاجتماع الإنسانى : « بعد جميع » والتحام الحياة وامتلائها وتوحدها ، أما الرمز الثانى

فإنه صورة القباب ، لأن القباب تجسيد للرسوخ والانتصاب المكانى البارز وللثبات .

وهكذا فإن العفاء والاندثار النسبيين فى اللحظة الحاضرة يوضعان نقيضاً للثبات والرسوخ والامتلاء المكانى فى الزمن الماضى ، أما الرمز الآخر فهو النعم بثرائها النابع من تشابكها الدلالى والتباسها ، إذ تمزج النعمة والثراء والرفاه بالحياة الغنية المتمثلة فى الإبل والجياد . وهكذا يختار النص ، لإبراز غنى الماضى ، رموزاً تزخر بالحياة والتوحد وبالثبات والصلابة ، دون تطوير تفاصيل الصورة ، بل بهذه الطريقة اللمحية التى تكاد تكون ضربات ريشة ثرية بالإيحاء .

مقابل هذه الطبيعة اللمحية للحركة الثانية ، حركة انبعاث الماضى ، تأتى الحركة الثالثة ، المجسدة للاستجابة الفردية الراهنة للتجربة كلها ، مديدة موسعة تزخر بتفاصيل وصور وتفريعات للمكون الأساسى (الناقة والاندفاع بها) . لتجعل منها مركز الثقل فى النص . والصفة الأولى للناقة هى الشباب ، فهى بازل ، مقابل القدم والاندثار والعفاء التى تطغى على الحركة الأولى، وتبرز الناقة فى سياق التوتر الحاد بين إمكانية السلوى وانتفائها، وسياق انبثاق الحب بحدة ، إذ يتكرر فى كل شطر ، ولا يحل التوتر إطلاقاً بل ينصرف النص إلى زخرفة الناقة نفسها وتطويرها ، أى أنه يترك الأزمة الداخلية محتدمة ، ليندفع إلى الخارج ، مركزاً على تكوينه ، قالباً العملية الأساسية فى الحركة الأولى ، التى اتجهت من رصد الخارج أولا إلى بلورة الداخل (الدمع ، إمكانية السلوى ، نفى الإمكانية) . وهكذا تدخل القصيدة جسد العالم الخارجى لتغرق فيه باقية فى إطاره دون أن تعود إلى الداخل على الإطلاق . ولهذه الخصيصة أهمية جوهرية فى تكوين النص ، فهى تلعب دور نقل محرق التركيز من الداخل (الانفعالى ، المتوتر ، الحاد ، القلق) إلى الخارج الذى يملك ملامح مناقضة للداخل ، كما سأظهر بعد قليل . وبهذا التطوير تصعد القصيدة التوتر والقلق والتناقضات القائمة فى الذات وتسمح لها بالانحلال فى مكونات العالم الخارجى .

تبرز الناقة نقيضاً للسكونية الطاغية على الحركة الأولى ، فهى انفجار للحركة والحيوية « ذات هباب » وتبدو توحداً للذكر بالأنثى ، للناقة بالفرس « عرفاً ، جمالية » مقابل الانفصام بين الذكر والأنثى فى الحركة الأولى ، وتبدو ، إنفعالياً ، مليئة بالتفتح للحياة وبالرغبة فى الفعل ، نقيضاً لعالم الذات الداخلى ، فهى « لا تشكّى السـأم » ، وهى خارجة على الزمنية ، لا تخضع لدورة الحياة التى تجسد فاعلية الزمن التدميرية كما تتمثل فى الحمل ــ الولادة ــ الموت . فالناقة لم تحمل جنينا ، بل ما تزال جسداً بكراً مليئة بالعافية والفهم للحيــاة ، وتتشابك دلالات القراءة ــ الحمل بدلالات القراءة ــ الكتابة بطريقة التباسية حادة إذ أن كلا منهما تجسيد للبقاء والاستمرارية فى سياق عبور الزمن ، والناقة خارجة أيضا على سياق التدجين والتغذية والممارسات اليومية ، فهى برية ما تزال تنتمى إلى عالم الطبيعة البكر : « غربت فى الشول » محبوكة السنام ، منتصبة كالجبل . وبانتصابها . الجبلى هذا ، تقف الناقة رمزاً للصلابة والثبات والرسوخ ، نقيضاً مطلقاً للطبيعة المؤقتة الهشة للخيام التى تنصبها القبيلة لتقتلعها بعد زمن لترحل مخلفة وراءها الأطــلال ، وهكذا تتنامى جزئيات صورة الناقة لتشكل رمزاً طاغيا للخروج على الزمنية ــ لتجاوز فاعلية الزمن التدميرية ، وهشاشة الحياة الإنسانية ــ مليئا بالصلابة والانتصاب والقوة « نوت ، ذا حبك ، كالارم » . لكن هذه الصلابة والقوة تتوحدان ، فى لحظة واحدة ، بحيوية الاندفاع وخفة الحركة ، فهى كالجبل ثباتا وانتصابا ، لكنها أيضا نقيض الجبل (الراسخ) فى تفجرها حركية واندفاعا . وتزداد التباسية الناقة وجمعها للأضداد حدة إذ توحد فجأة بالسفينة التى تشق الماء ، عن طريق هــذه الصيغة العجيبة « إذا حرك مجدافها » ثم عن طريق توحيدها بحيوان آخر برى وحشى ، تعميقاً لبريتها ووحشيتها (بعد أن كانت قد وحدت بالحصان وبالجمل المدجنين) هو الثور الوحشى ، وبهذه السلسلة من الصور المحتشدة بالمفارقة والأضداد ، تصبح الناقة انتصاباً هائلا ، رمزاً للتوحد فى مقابل التشتت الذى تجسده الأطلال ، وللازمنية فى مقابل زمنية الوجود الإنسانى ، وللثبات والرسوخ فى مقابل زوالية التجمع الإنسانى ، وللتآلف بين الذكر والأنثى فى مقابل الانفصال بين الشاعر وأسماء . أى أن الناقة تكون حركة مضادة للهشاشة

والزوالية والزمنية والتشتت والانفصال ، حركة تستسلم لها القصيدة تماماً (دون أن تعود إلى سياق الأطلال) وتشكل نهاية الخط الذى يبدأ باللحظة (A) داخلة فى وهم البقــاء والديمومة .

أما التفريع الزخرفى (٤) الذى يوحد الناقة بالثور الوحشى فإنه يشكل وحدة تكوينية غنية بالدلالات . ولعل أخصب هذه الدلالات أن تكون الطبيعة الملتبسة للثور الوحشى الذى يمثل وجوداً فى عالم يسوده التوتر واللايقينية واحتمالات الحياة والموت ، فالثور « مفرد » ليس جزءاً من جماعة ، وتفرده شحن لصورته بالتهديد ، إذ أنه يتم خوفاً وحيطة ونأياً عن مصادر الخطر المتمثلة فى الصيادين ، وهو أيضاً كقدح الميسر ، لكنه ملتبس بالأنصاب ، وقدح الميسر تجسيد للمقارنة فى الحياة ، لاحتمال الربح والخسارة ، للانشحان بالغيب والمجهول ، ولذلك ستختتم صورة الثور بالفعل « بات بغيب » فى مكان « معشب مختلط » ملىء باحتمالات الموت فى لحظة الخصب . بل أن الطبيعة الملتبسة للثور لتتجلّى أيضــاً فيزيائياً ، فهو « نصع يمانى » نقى اللون ، مقترن باليمن ، لكنه ، فى الأكرع ، أداة الركض ووسيلة النجاة والحياة ، منمط مختلط اللون ، يمتزج فيه البياض بالسواد ــ إمكانية الحياة بإمكانية الموت .

واللفظة المستخدمة لوصف الأكرع هى ذاتها لفظة ملتبسة : هل هى تخنيف أم تخييف ؟ ، وما هو التخنيف بالضبط وما هو التخييف بالضبط (الخوف ، الإخافة !) ثم هذا اللون الذى يوصف (بالحمم) مازجاً ، فى لحظة باهرة ، بين اللون والاندفاع والتفجر وحمى الموت أو المرض . وفى النهاية يدخل الثور ، ببياضه الباهر ، عالم الليل ، عالم الغياب والتهديد والاستكانة والأمان فى آن واحد ، وهو يدخل هذا العالم فى « غيب » ملىء بالإحتمالات ، يحفه المجهول وغموض المصير ، وفى موضع هو رمز اسمى لضدية الوجود الإنسانى ، فهو مصدر الحيــاة ، العشب والماء والراحة والظل والعذوبة ليــلا بعد بحث مضن فى الصحارى الجافة ، فى قيظ النهار ، لكنه ، فى اللحظة نفسها ، مكمن خطر الموت ، إذ فيه يكمن الصيادون باحثين عن طرائدهم التى لا بد أن ترد نبع الحياة ــ الموت ، وتكمن حيوانات أخرى قد تكون أشد خطراً تصارع من أجل هذا النبع العجيب للحياة

/ الموت . وتتعمق هذه الطبيعة الضدية للمكان بالصفة « مختلط » وبنوعى النبات الغريبين اللذين يسميان « حربث »و « ينم » الأول متداخل الأصوات متنافرها ، خشن ، ناعم ، والثانى ناعم الوقع متجانس الأصوات ، الأول رباعى والثانى ثلاثى ، الأول مضموم الأصوات « حُرْبُثُ » والثانى مفتوحاً « يَنَّم » ، والأول يرتبط بإيقاعات الحركة « حربث » « حرث » والتهديد والصراع « حرب » والثانى بالسكونية والوداعة والأمان » ينم « لم ينم — النوم » .

وتنهى القصيدة فى هذه اللحظة المحتشدة بالاحتمالات ، دون أن تحسم مصير الثور ، كما أنها لم تكن قد حسمت التوتر القائم فى الذات بين إمكانية السلوى وانتفائها ، وهكذا يصبح العالم الخارجى ، بثوره الوحشى وناقته المتحدة بالثور ، عالماً من القلق والتوتر المعلقين دون حسم امتدادا للعالم الداخلى المنشحن بهذا القلق وهذا التوتر عينهما دون حسم أيضاً . وذلك بالضبط هوما ينعكس فى الطبيعة الاحتمالية للناقة ، فى توترها بين صور الفرس ، والجمل والثور الوحشى .. ، وعدوها فى هذا الفضاء الرحب الذى لا تحده حدود ، منطلقة من ذلك الفضاء المحدود (الأطلال) المحاط فى النص بحدود مقيدة هى حدود مضارب الجماعة فى الواقع الخارجى ، وحدود المقطع الشعرى المحدد فى النص نفسه .

— ٤

هكذا تتحرك القصيدة بين قطبين : الذات / الآخر / العالم الخارجى ، الفناء / البقاء (رغم إمكانية الموت) ، الاندثار الفيزيائى / الزخم الفيزيائى والقوة ، المقيد / المطلق ، الذكر الباكى / الذكر المتفجر حياة ثم ، فى أبلغ ثنائية وأفصحها ، الجفاف (الأطلال) / الماء والعشب (معشب نبته) ، والداخل / الخارج . أى أن القصيدة تتحول إلى فعل تحرير وانعتاق وإبداع للخصب فى عالم آخر هو عالم النص ، تقف جميعاً نقيضاً للانحباس وواقع الموت والجفاف فى عالم معاين هو عالم الطلل . ويتم ذلك كله عن طريق تشكيل الحركة المضادة التى تعيد تشكيل اللحظة الحاضرة ، لحظة الأسى والسكونية والتوتر ، سلسلة من التفجرات الصورية الرمزية التى تعج بالحركة والاندفاع والاختراق وغبطة الحيوية المنطلقة خارج حدود المكان .

— ٥

ثمة بعد أخير لنص المرقش ، البنية التوليدية (GS 3) ، ينبغى أن يبلور . لقد بدأ النص تجسيداً حاداً لفاعلية الزمن ، فاعلية عبور المواسم وانقلابها ، بحيث تنتج اللحظة الحاضرة التى يفصح عنها الفعل « عفا » الذى تتزاوج فيه عملية التغير باللحظة الراهنة ، لكن النص استمر يتحرك فى الزمن ليكشف عملية التغير فى الفعل « أمست » و الظرف « بعد » ثم فى رصد اللحظة الحاضرة نفسها بلغة التغير التى يحملها الفعل الماضى « ترعى » (تترعى) و « مشوا » بدلا من « يمشون » ، وفى عودة الظرف « بعد » والفعل الماضى « قد أراهم » . أى أن النسيج المكون للنص هو نسيج زمنى ، تتحاور فيه فاعلية التغيير والتحول باتجاه الدمار مع زمن اللحظة الحاضرة المتمثل فى الصيغ « هل تعرف ؟ » ، « الدمع سح » ، « ما أن بها من إرم » ، « تترعى » ، « لهم قباب وعليهم نعم » — صيغة حاضرة مع أنها ذات دلالة على الماضى .

بيد أن فاعلية الزمن تكتسب تجسيدها الأساسى لا فى صور زمنية فقط ، بل فى لغة المكان . ومن الشيق جداً أن المقدم فى النص هو المكان لا الزمان : « الدار عفا رسمها » . وتتنامى التفاصيل المكانية لتطغى على النص ، « الدار .. رسمها » . « الاثاف ومبنى الخيم » ، « داراً » ، « خلاء » ، « مقفرة » « بها » « لهم قباب » ، لكنها تظل وجوداً غارقا فى سياق الزمان ، ولا تنفصل عنه إطلاقا ، فجميع الإشارات المكانية تبرز فى لجة التغير الزمانى . بيد أن الدال فى النص هو أن المكان ، كما كنت قد أشرت ، عائم نسبيا ، لا جغرافى على مستوى الواقع ، أى أنه غير محدد بأسماء مواضع معينة . وهكذا يمكن القول أن المكان هو أيضا حركة فى الزمان فقط ، قابل للانتماء إلى أى لحظة زمانية .

ومقابل هذا الوجود الباهر للمكان فى الحركة الأولى والثانية ، فإن الحركة الثالثة تشهد تقلصا للمكان وما يكاد يكون إمحاء له ، كما تشهد فى اللحظة نفسها ضموراً للزمان على مستوى تجليه فى فعل التغير . تصبح الأفعال حاضرة بشكل طاغ ، وينعدم التغير نسبياً حتى نهاية النص إذ يبرز الثور الوحشى فى « بات بغيب » ،

وحين يبرز فعل التغير فإنه يأتي في الماضي مجسداً حركة تنام واكتمال لخلق الناقة :

بل غرّبت في الشول حتى نوت   وسوغت ذاحبك كالأرم

أي أن فعل التغير هنا يكون مناقضاً تماماً لحركة التغير في الأطلال : الأول حركة نماء اكتناز وتجمع والثاني حركة اندثار وعفاء وتشتت . وحين يبرز المكان ، فإنه يتجلى في صور الصلابة والرسوخ (كالأرم) أو لغموض المصير (غيب معشب بنته) ، من هذا المنظور ، يبدو المكان بعداً من أبعاد وعي الإنسان للزمان ولطبيعته الضدية . فالزمن هو فاعلية إبداع الخصب وتدمير الخصب ، فاعلية التوحيد والتشتيت ، وفاعلية الأمان والتهديد . والمكان ، في وجوده الفعلي ، ليس إلا مجلى لتجسد فاعلية الزمن ، فهو يبدو في تلك الصور التي تبرز هذه الفاعلية فقط ولا يكتسب خصائص مستقلة عن الخصائص التي تنتجها هذه الفاعلية .

٦ —

حين نتتبع تحولات البنية التوليدية (GS 3) في نصوص أخرى قد تظهر نتائج باهرة تماماً ، لكنني سأكتفي الآن بنقطة واحدة ترتبط بالسياق الحاضر ، هي علاقة الزمان بالمكان ، مؤجلا الدراسة المتقصية إلى مرحلة مقبلة من العمل .

يبدو وبجلاء ، في نصوص لامرىء القيس ولبيد أو طرفة ، مثلا ، أن علاقة الزمان بالمكان تتشكل محكومة بدرجة التركيز على الزمان أولا وحدّة الانفعال الذي يتخلل النص ثانياً (٥) . فحين توسع البنية التوليدية ليزخرف الزمان ويطور ، ولترصد حركة عبوره التدميرية بدرجة أكبر من التفصيل ، وحين يصدر النص عن بؤرة انفعالية حادة ، فإن المكان يصبح محرقاً للتركيز باهراً . ويتخذ هذا التركيز شكل حفر للمكان في الذاكرة وفي الواقع عن طريق إبراز ملامح وتفاصيل دقيقة فيه وعن طريق أسماء المواضع وتكثيرها في النص ، أي عن طريق نقل المكان من وجوده العائم إلى جغرافية تخيلية / واقعية حادة البروز والتضاريس . وبين الأمثلة المتميزة على هذا الهوس بالمكان وتحديده

وتأطيره ومنحه درجة عالية جداً من الثبات والبروز شعر بشر بن أبي خازم الذي يستحق تحليلا دقيقاً في السياق الحاضر ، لكنني سأكتفي بالإشارة إليه الآن دون متابعة .

في ضوء الأطروحة المقدمة هنا ، يبدو الولع بالمكان وتأطيره وإبراز حدوده تجسيداً لهاجس مواجهة الزمن وفاعليته التدميرية التي تعفو وتمحو وتلغي . ويتبلور هذا الهاجس في النص في خلق نقيض للاندثار والامحاء يحدث توازناً مضاداً لفاعلية الزمن عن طريق الإبراز الناصع للمكان في حالة من الثبات والصلابة والديمومة والوجود الجغرافي الذي يعجز الزمن عن إلغائه لأنه صلب ، أولا ، ولأنه مرتبط بالإنسان ، ثانياً (بقبيلة محددة أو امرأة محددة) . أي أن هذا الهاجس يتجلى في تثبيت المكان كحركة مقاومة لمحوه وإلغائه من قبل الزمن العابر المدمر . ويرتبط هذا التثبيت بظاهرة أخرى كنت قد ناقشتها سابقاً وأسميتها « خلق الثوابت » : ويستحق الأمر شيئاً من المتابعة هنا من أجل ربط خلق جغرافية الثبات المكاني المحددة بخلق الثوابت عن طريق الصورة الشعرية بشكل خاص ، وقد أفرد لذلك فقرة مستقلة في مرحلة تالية من العمل .

٧ —

في الدراسة المقدمة هنا للبنية التوليدية تأكيد حاسم على طبيعة المكونات الدلالية التي تصنع كل حركة من الحركات ، وعلى المساحة التي تحتلها الحركة ، وعلى العلاقات التي تنشأ بين كل حركة والحركات الأخرى المكونة للبنية ، وعلى الترتيب الذي تتموضع فيه الحركات ، ثم على تنامي الزمن في الحركات وخلال البنية المتشكلة كلها وعلاقة الزمان بالمكان على مختلف مستويات البنية ، وإنه لمن الأهمية بقدر كبير أن يستمر التأكيد على هذه العناصر حين تتوسع البنية وتمتد أو تتطور ، أي حين نواجه نصاً تكون بنيته أكثر تعقيداً واتساعاً وتنامياً من البنية التوليدية الحالية ، وإذا احتفظنا بهذا المنظور التحليلي في قراءتنا للشعر الجاهلي فإننا سنكون أكثر قدرة على النفاذ إلى جوهر آلية تكوين النص فيه وديناميكية (حيوية) نموه الداخلي ، والرؤيا التي يفيض منها ويجسدها ، وسيسمح لنا ذلك برؤية النص الشعري رؤية طرية ، مكتشفة ، متسائلة ، لا يكهمها تراكم القراءات اللغوية

أو تكدس المنظورات التى يعاين منها كل نص بوصفه تكراراً آخر فى الزمان والمكان لمعطيات تقليدية جامدة . كما أننا فى الوقت نفسه ، وعلى الطرف الآخر من المعادلة ، سنكون قادرين على نزع القداسة التى يحملها الشكل حين يتحول إلى مكون طقسى ، وتدمير السلطة التى يمارسها فى كل معاينة له . ذلك أن كل تنام ضمن البنية التوليدية أو كل تطوير لها أو كل زخرفة لها (بالمعنى المحدد سابقاً) سيعتبر ، من هذا المنظور الجديد ، مكوناً دالا وآلية تجسيد لرؤية متميزة . وبهذا المعنى فإن نصاً « آخر » لا يمكن أن يكون نصاً مكرراً لمجموعة من التقاليد إلا إذا كان ثمة تطابق عال أو كلى بينه وبين البنية التوليدية المدروسة هنا أو بنية توليدية أخرى قد نختار أن نتخذها منطلقا للدراسة . وضمن هـذه المعطيات النظرية الجديدة . يمكن أن يدرس الآن نصان جديدان دراسة لمحية لاكتشاف آلية تشكل البنية فيهما وعلاقتها بالبنية التوليدية . وسأختار لهذا الغرض نصاً للمرقش الأصغر (٦) وآخر لعبـدة بن الطبيب يمثلان درجتين عاليتين جداً من توسيع البنية وزخرفة شرائحها ، لكننى لن أثبت دراستى للأول هنا لأننى أناقشه فى سياق آخر (٧) .

أكتفى بالإشارة إليه . أما نص عبدة فستتم مناقشته الآن :

عبدة بن الطبيب

١ – هلْ حبْلُ خولةَ بَعْدَ الهجْرِ موصولُ ... أم أنت عنها بعيدُ الدَّار مشغولُ
٢ – حلتْ خُوَيْلَةُ فى دار مُجَـاورةً ... أهل المدَائن فيها الدِّيكُ والفيلُ
٣ – يُقارعُون رُؤُوسَ الْعُجْم ضاحيَـةً ... منهم فوارسُ لا عُزْلٌ ولا ميلُ
٤ – فخامَر القلبَ من ترْجيع ذِكْرَتِها ... رسٌ لطيفٌ ورهْنٌ منك مكْبُولُ
٥ – رسٌّ كرس أخى الْحُمَّى إذا غبرتْ ... يوماً تأوَّبَهُ منهـا عَقابيـلُ
٦ – وللأحِبَّةِ أيَّـامٌ تذكُّـرُها ... ولِلنَّوَى قبل يوم البين تأويلُ
٧ – إنَّ التِي ضربت متّاً مُهاجـرةً ... بكُوفةِ الجُنْد غالتْ ودُّها غُولُ

٨ – فعدَّ عنها ولا تشْغلْك عن عَمَـل ... إنَّ الصَّبابَة بعْدَ الشَّيْب تضْليلُ
٩ – بجَسْرة كعَـلاة القبن دوْسـرَة ... فيها على الأَين إرقالٌ وتبْغيلُ
١٠ – عنْس تُشيرُ بقِنْوَان إذا زُجـرَتْ ... من خصْبَة بَقيَتْ فيها شماليلُ
١١ – قرْوَاء مَقْذُوفة بالنَّحْضِ يشْعَفُها ... فرْطُ المِرَاح إذا كلَّ المرَاسيلُ
١٢ – وما يزالُ لها شأْوٌ يُوقِّـرُه ... مُحرَّفٌ من سُيُور الغرْف مجدُولُ
١٣ – إذا تجاهد سيْرُ القوم فى شـرَك ... كأنَّهُ شطبٌ بالسَّرْو مرْمُولُ

* * *

١٤ – نهْج ترى حَوْلَهُ بيْض القطا قُبَضاً ... كأنَّـه بالأفاحِيصِ الحَوَاجيلُ
١٥ – حـواجلٌ مُلِئـتْ زيْتـاً مُجَرَّدَةٌ ... ليْستْ عليهنَّ مِن خُوص سواجيلُ
١٦ – وقلَّ ما فى أساقِي القوم فانْجَرَدُوا ... وفى الأَدَاوَى بقيَّاتٌ صَـلاصِيلُ
١٧ – وَالعِيسُ تُدْلكُ دَلْكـا عن ذخائِرها ... يُنَحَزْن مِن بين محجون ومركُول
١٨ – ومُـزْجياتٍ بأكْـوَار مُحَمَّلة ... شوَارُهُنَّ خلال القوم محمولُ
١٩ – تهْدِي الرِّكاب سَلُوفٌ غيْرُ غافِلةِ ... إذا توقَّدَت الْحِزَّانُ والميـلُ
٢٠ – رعْشاءُ تنْهضُ بالذِّفْـرى مُوَاكِبَةٌ ... فى مِرفقيْها عن الدَّفَّين تفْتيـلُ
٢١ – عَيْهمةٌ يَنْتحِي فى الأَرضِ مَنْسِمُها ... كما انْتحى فى أدِيم الصَّرف إزْميلُ
٢٢ – تخْـدِي بهِ قُدُمـاً طورْا وترْجعُهُ ... فحُذُّهُ مِن ولاف القبضِ مَفلُولُ
٢٣ – ترَى الْحَصَى مُشْفتِرا عن مَناسِمِها ... كما تُجلْجلُ بالوَغْل الغـرابيلُ
٢٤ – كأنَّها يومَ وِرْدِ القوم خـامِسَةً ... مُسافِرٌ أشْعَبُ الرَّوْقين مكْحُولُ
٢٥ – مُجتابُ نِصْع جَدِيد فوْق نُقْبَتِـهِ ... ولِلْقوَائِم مِن خـال سَرَاويلُ
٢٦ – مُسَفعُ الوَجْهِ فى أرْساغِهِ خـدَمٌ ... وفوق ذاك إلى الكعبيْن تحجيلُ

٢٧ - باكــرهُ قــانصٌ يسْعَــى بأكْلُبِه   كأنَّهُ مِن صِلاءِ الشَّمس مَملُولُ
٢٨ - يأوى إلى سَلْفع شعْثاءَ عــاريَــة   فى حِجرها تولَبٌ كالقردِ مَهْزُولُ
٢٩ - يُشْلى ضوارى اشْباهاً مُجَــوَّعَــةً   فليس منها إذا أمْكَنَّ تهْلِيــلُ
٣٠ - يَتْبَعْن أشْعث كالسِّرْحان مُنْصلتاً   لَهُ عليهنَّ قِيدَ الرُّمْح تمــهيــلُ
٣١ - فضمَّهُنَّ قليلاً ثمَّ هــاج بها   سُفْعٌ بـا ذانِها شيْنٌ وَتنْكيــلُ
٣٢ - فاسْتَثْبت الرَّوْعُ فى إنْسان صادِقة   لم تجر من رمد فيها الملاميلُ
٣٣ - انْصاع وانْصــن يَهْمُو كُلُّها سَدِكٌ   كأنَّهنَّ من الضُّمْرِ المَزاجيلُ
٣٤ - فاهْتزَّ يَنْفُضُ مدْريَّيْن قد عَتُقــا   مُخاوِضٌ غمَرَات الموت مخْذُولْ
٣٥ - شرْوَى شبيهن مكْــرُوباً كُعُوبُهُما   فى الجَنْبتيْن وفى الأَطْراف تأْسِيلُ
٣٦ - كلاهما يَبْتغِى نهْك القِتال بـــهِ   إنَّ السِّلاح غدَاة الرَّوْع محمولْ
٣٧ - يُخالِسُ الطَّعْن إيشاغاً على دَهش   بسلْهب سِنْخُهُ فى الشَّأن مَمطُولْ
٣٨ - حتَّى إذا مَضَّ طعْناً فى جَــواشِنِها   وروقُهُ من دَمِ الأَجْواف مَعْلُولُ
٣٩ - ولَّى وَصُرِّعْن فى حَيْثُ الْتبسن به   مُضرَّجاتٌ بـأَجــرَاح ومَقْتُــولُ
٤٠ - كأنَّه بعْد مــا جدَّ النَّجَــاء بــهِ   سيفٌ جَلا مَتْنهُ الأَصْناعُ مسْلُولُ
٤١ - مُستقْبل الرِّيح يهْفُو وهْو مُبْتركٌ   لسانُهُ عن شِمال الشِّدق معدُولُ
٤٢ - يَخْفِى التُّرَابَ بـأظْــلاف ثمانيــة   فى أربعٍ مَسُّهُنَّ الأرْض تحليــلُ
٤٣ - مُرَدَّفات عَلى اطْــرَافِهـــا زمَعٌ   كأنَّهـــا بالعُجايات الثَّــآليلْ
٤٤ - لــهُ جناباَن مِن نقْع يُثُــوِّرُهُ   ففرْجُهُ مِن حصى المَعْزاء مكْلُولْ
٤٥ - ومنْهل آجــن فى جَمِّــهِ بَعَرٌ   ممَّا تسُوقُ إليه الرِّيحُ مجلُــولْ
٤٦ - كأنَّهُ فى دِلاء القوم إذْ نهــزُوا   حَمٌّ على ودَك فى القدر مجمُولُ

٤٧ - أوْردتُهُ القوم قد ران النُّعاسُ بهم   فقُلْتُ إذْ نهلُوا من جَمِّه : قيلُوا
٤٨ - حَدَّ الظهيرة حتَّى ترْحَلُوا أُصُــلاً   إنَّ السِّقاءَ لــهُ رمٌّ وتبْليــلُ
٤٩ - لمَّا وردْنا رفعْنا ظِــلَّ أرْدِيَــةٍ   وفار باللَّحْم للقوم المراجيــلُ
٥٠ - ورْداً واشْقرَ لم يُنْهِئْهُ طــابخُــهُ   ما غيَّر الغلْىُ مِنْهُ فهْوَ مــأْكُولُ
٥١ - ثُمَّت قُمْنا إلى جُــرْد مُسَوَّمَة   أعْرافُهُــنَّ لأَيْدِينـــا مناديــلُ
٥٢ - ثم ارتحلنا على عِيس مُخــدَّمةٍ   يُزْجى رواكِعها مرْنٌ وتنعيــلُ
٥٣ - يدلَحْــن بالماءِ فى وُفْــر مخرَّبة   منها حقائبُ رُكْبان ومعْــدُولُ
٥٤ - نرْجُو فوَاضل ربٍّ سَيْبُهُ حســنٌ   وكلُّ خيْر . لديهِ فهْو مقْبُــولُ
٥٥ - ربٌّ حبَــانـــا بأَمْوال مُخــوَّلــة   وكلُّ شيء حبَاهُ اللهُ تخــويــلُ
٥٦ - والمرءُ ساع لأَمر ليس يُدْركـــهُ   والعيْشُ شُحٌّ وإشْفاقٌ وتأْميلُ
٥٧ - وعــازب جادَهُ الوسْمِيُّ فى صفر   تسْري الذِّهابُ عليهِ فهْو موْبُولُ
٥٨ - ولم تسمَّــعْ بهِ صَوتاً فيُفْزِعَها   أوَابدُ الرُّبْدِ والْعِينُ المَطــافِيلُ
٥٩ - كأَنَّ أطْفال خِيطان النَّعــام بــهِ   بَهْمٌ مُخالِطُهُ الْحَفَّانُ والْحُــولُ
٦٠ - أفزعْتَ منهُ وُحُوشاً وَهْى ساكنةٌ   كأنَّهـــا نعَمٌ فى الصُّبْح مشْلُولْ
٦١ - بساهِم الوَجْهِ كالسِّرْحان مُنْصَلِت   طِرْف تكامل فيهِ الحُسنُ والطُّولُ
٦٢ - خاطِي الطَّريقةِ عُرْيان قــوَائِمُهُ   قد شفَّهُ مِن رُكُوب البَرْدِ تذْبيلْ
٦٣ - كأنَّ قُرْحَتهُ إذ قــام مُعْتــدِلاً   شيْبٌ يُلوِّحُ بالحِنَّاءِ مغسُــولُ
٦٤ - إذا أُبِسَّ بــهِ فى الألْف بَــرَّزَهُ   عُــوجٌ مُرَكَّبةٌ فيها بَرَاطِيــلُ
٦٥ - يَعْلُو بهــنَّ وَيثْنِى وهــوَ مُقْتدِرٌ   فى كفْتِهنَّ إذا اسْترغبن تعجِيلُ
٦٦ - وَقد غدَوْتُ وَقرْنُ الشَّمْسِ مُنْفتِقٌ   ودُونهُ مِــن سَوَادِ اللَّيل تجْليلُ

٦٧ – إذْ اشْرَف الدِّيكُ يدْعُوبعضِ أُسْرتِهِ   لدَى الصَّباح وهم قومٌ مَعَازِيلُ
٦٨ – إلى التِّجار فـأعدَانِي بلذَّتِـــهِ   رخْوَ الإزار كصَدْرِ السَّيْفِ مَشْمُول
٦٩ – خِرقٌ يَجدُّ إذا ما الأَمْرُ جَدَّ بهِ   مُخالِطُ اللَّهْـو واللَّذات ضِلِّيــلُ
٧٠ – حتَّى اتَّكأنا علىفُرْش يُزيِّنُهــا   مِن جَيِّدِ الرَّقْم أزْوَاجٌ تهاويلُ
٧١ – فيها الدَّجاجُ وفيها الأُسْدُمُخْدِرةً   مِنْ كلِّ شيءٍ يُرَى فيها تمَاثِيلُ
٧٢ – فى كعْبَة شادهـا بـان وزيَّنها   فيهـا ذُبَالٌ يُضِىُ اللَّيـل مفتُولُ
٧٣ – لنا أصِيصٌ كجذْم الحَوْضِ هدَّمهُ   وطْءُ العِراك ، لدَيْهِ الزِّقُّ مغْلُولُ
٧٤ – والكُـوبُ أَزْهرُ مَعْصُوبٌ بقُلَّتِهِ   فـوْق السِيَّاع مِن الرَّيحَان إكليلُ
٧٥ – مُبَرَّدٌ بمِـزاج المـاءِ بينهمـا   حُبٌّ كجَـوْزِ حِمار الوحشِ مبزُولُ
٧٦ – والكُوبُ ملآنُ طـاف فوْقهُ زبَدٌ   وطابقُ الكبْشِ فى السَّفُّود مَخْلُولُ
٧٧ – يسْعــى بهِ مِنْصفٌ عجْلانُ مُنْتطِـقٌ
فـوْق الخُوان وفى الصَّاع التَّــوابيــلُ
٧٨ – ثمَ اصْطبحْتُ كُميْتاً قرْقفاً أُنُفاً   مِن طيب الرَّاح ، واللذَّاتُ تعليلُ
٧٩ – صِرْفاً مِـزاجاً ، وأحْيانا يُعَلِّلُنا   شِعْرٌ كمُذْهبةِ السَّمَّان محمُـولُ
٨٠ – تُذْرى حَواشِيهُ جَيْـدَاءُ آنِسَةٌ   فى صَونها لِسماع الشَّرْب ترتِيلُ
٨١ – تغْدُو علينـا تُلهِّينا ونُصْفِدُها   تُلْقَى البُرُودُ عليها والسَّرابيلُ

٨ –

يمثل نص عبدة إحدى ذرى توسيع البنية التوليدية وزخرفة كل شريحة من شرائحها بحيث تصبح نموذجاً مكتملا تقريباً ، ورغم هذا التقصى الدقيق فإن البنية التوليدية تظل تتبطن النص بأ كمله دون أن تنحرف أو تتطور جذرياً أو

تتغير . وتستحق كل حركة من الحركات المكونة لنص عبدة تحليلا دقيقاً لأنها ، كما أشرت ، تشكل نموذجاً فنياً مستفيضاً . بيد أنى سأحصر الدراسة فى غرضها الأساسى وهو تتبع البنية التوليدية و تجليها فى نص يتنامى ويتعقد مكانياً وزمانياً .

يبدأ النص بحركة توتر حادة بين الشاعر والحبيبة (خولة) وبرسم الانفصال المكانى القائم بينهما ، وتجاوز الذاكرة لهذا الانفصال ، وأسر العشق الذى يتجاوز الانفصال فعلا بارتهان قلب العاشق لدى المعشوقة (البيت ٤) ، وتتم حركة الانفصال / الاتصال فى سياق من الصراع الأشمل ، صراع العرب والعجم ، ومن القتل والدمار . ولهذه الحقيقة أهمية جذرية فى تنامى النص فى شرائحه التالية . ويبلغ تصوير الرعشة الداخلية للشوق ، والتوتر الحاد فى الذات ، درجة من : الاكتمال والرهافة نادرة فى الشعر الجاهلى كله ، فالرس الذى يملأ النفس رس كالحمى له أوجاعه وله عقابيله ، وللنوى علامات منذرة توجع القلب حتى قبل أن يحل النوى ، وقسوة رحيل الحبيبة تتجلى فى فعلين باهرين ، « ضربت » بيتا كأن نصبها لخيمتها النائية يصبح ضرباً حاد الوقع على الذات و « غالت ودها غول » — الذى يطغى على العلاقة كلها بشبح غولى يلتهم كل شىء .

هكذا تتشكل الشريحة الأولى فى سياق الضرب والاغتيال والافتراس والغولية والتوتر الحاد والقتال وضرب الأعناق ، وتبلغ بذلك مستوى من الحدة يقارب المستوى الاحتدامى (الدرامى) .

ومن هنا لا يمكن للحركة المضادة ، كى تحقق الانعتاق من هذه الاحتدامية الداخلية ، أن تتم إلا فى إطار يبلغ من الحدة والانفعالية والضخامة مستوى يعادل، أو يحقق توازنا مضاداً مع الشريحة الأولى . وبالفعل تأتى الشريحة الثانية ، الاندفاع على الناقة إلى جسد العالم الخارجى الخشن المادر ، لتحتل ثلاثة أضعاف الشريحة الأولى ثم تنفتح على صورة منضوية تحتل مساحة معادلة تماماً للقسم الأول من الشريحة الثانية ، كما تأتى متفجرة منذ لحظتها الأولى بذرى من الحيوية والحركة والقوة والصلابة والتناغم بين المكونات الجزئية لها :

فالناقة « جسرة كقلاة العين دوسرة   فيها على الأين إرقال وتبغيل
عنس تشير بقنوان إذا زجرت   من خصبة بقيت فيها شماليل

قرواء مقذوفة بالنحض يشفعها فرط المراح إذا كل المراسيل »

أى أنها مثل أعلى للتكامل والتناسق فى جسدها وحركتها ، ونقيض مباشر للانفصال والتفتت والهشاشة التى طغت على الحركة الأولى . وتتم حركة الناقة فى سياق يزدحم بالصورة الباهرة فى حركيتها وحدة اندفاعها، كأن القصيدة تجرى فى إيقاع متدافع لاهث لا يهدأ :

« وقل مافى أساقى القوم فانجردوا	وفى الأداوى بقيات صلاصيل
والعيس تدلك دلكا عن ذخائرها	ينحزن من بين محجون ومدكول
ومزجيات بأكوار محمـــلة	شوارهن خلال القوم محمول
تهدى الركاب سلوف غير غافلة	إذا توقدت الحزان والميـــل
وعشاء تنهض بالذفرى مواكبه	فى مرفقيها عن الدفين تفتيـــل
عيهمة ينتحى فى الأرض منسمها	كما انتحى فى أديم الصرف أزميل
تخذى به قدماً طوراً وترجعه	فحدة من ولاف القبض مفلول
ترى الحصى مشفتراً عن مناسمها	كما تجاجل بالوغل الغرابيـــل
كأنها يوم ورد القوم خامسة	مسافر أشعب الروقين مكحول »

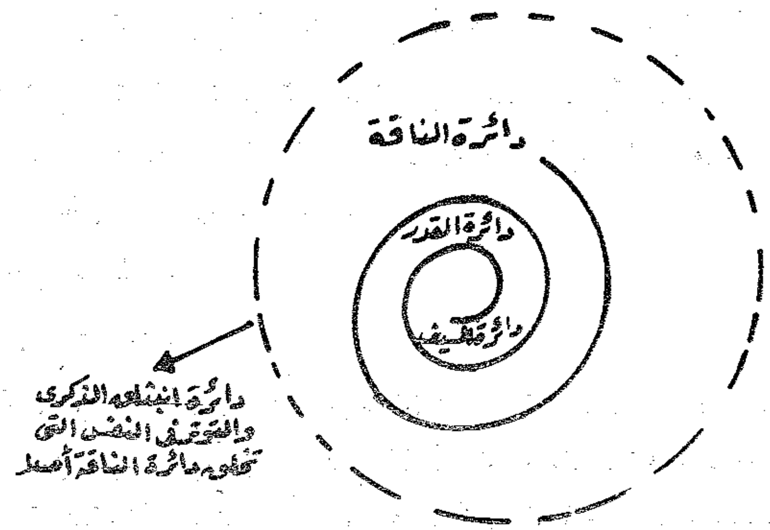
ويصل تفجر اندفاع الناقة والحدة الجسدية والمادية التى يخلقها درجة من الكثافة والشدة تندر أمثلتها فى الشعر الجاهلى . ويقف هذا التفجر معادلا موازناً ومضاداً لتفجر القلق والتوتر فى الذات كما تجسد فى الحركة الأولى ، وتتحول حمى الرس فى العروق وعقابيلها إلى حمى التفجر الحركى فى جسد الناقة وفى الطبيعة . ويمكن أن تتبلور هذه الفكرة باستخدام مفهوم إليوت للمعادل الموضوعى ذلك أن صورة الناقة المندفعة المتفجرة عنيفة الاحتكاك بالأرض والحجر والشوك تصبح معادلا موضوعياً للانفعال الهائج المتفجر فى العروق قادراً على احتوائه فى رموز خارجية ناصعة ، ولا يكتفى النص بهذه الدرجة من التفجر ، كأنه استوفى عن طريق اللغة المباشرة كل ما يستطيع أن يخلقه من أبعاد انفجارية ، فليلجأ الآن إلى لغة الصورة الشعرية ، إلى اللغة الإشارية التضمينية ، ليفتح صورة الناقة على صورة ثور وحشى (٨) فى أوضاع تبلغ بالتفجر الحركى والقلق والتوتر الداخلين

إحدى اسمى الذرى التى أعرفها فى الشعر الجاهلى ، كأن الهيجان الانفعالى فى الذات لم يستنفد ويصل قراره بعد ، هكذا تقارن الناقة بالثور :

« كأنها يوم ورد القوم خامســة مسافر أشعب الروقين مكحول »

وفور عقد المقارنة تنفجر الحركة فالثور يبرز « مسافراً » ، كما ينفجر حس الموت والصراع فى « أشعب الروقين » وفى الورود « الخامس » الذى يرفع درجة التوتر والتهديد إلى أسمى ما يمكن أن تصل إليه .

تشغل شريحة الثور الوحشى مسافة معادلة للمساحة التى تشغلها صورة الناقة الأساسية (١٦ بيتاً للثور و ١٦ بيتاً للناقة) قبل أن تنفتح صورة الثور نفســه على صورة السيف المسلول فتحتل خمسة أبيات أخرى . وبعمليات الفتح المستمرة للنص يكتسب النص بنية دائرية (ستبرز فيما بعد فى بنية الكتابة السردية العربية بكل أشكالها ، خصوصاً فى كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة . (٩) لها الشكل :



ويمتلك الثور الخصائص الحركية التفجرية التى امتلكتها الناقة ، لكن بعداً جديداً ، كان ما يزال ضمنياً فى صورة الناقة ، يتبلور فيه وينجلى ، هو بعد : الصراع والقتال والتهديد الذى كان أصلا سياق انبثاق تذكر الحبيبة وعلاقة التوتر بينها وبين الشاعر . ويبرز هذا البعد بسرعة بارقة فى الثور فى صورة القرنين

الموحية أولا ثم فى مباكرة الصياد له بعد بيتين فقط من ظهوره فى النص مندفعاً فى جريه كأنه مطارد وقبل أن يطارد فعلا . ويبدو الصياد نفسه أيضاً فى ذروة من الحدة والحسية والتفجر فهو « من صلاء الشمس مملول » ، وفى سياق الصراع الجـــاد ، فهو يأوى إلى زوجة جريئة بذيئة كأن ولدها تولب مهزول يجلس فى حجرها . هكذا يبرز طرفا الصراع الذى سيتلو (الثور والصياد) فى حالات ذروية فى حدتها : الأول محارب حاد القرنين برق التفجر والحركة ، والثانى فى قمة من الجوع والحرمان تهزه فتدفعه زوجة سلفع وصورة ولد مهزول لا بد أن يغذى ليحيا، وهو مسلح فى الوقت نفسه بأكلبه الضوارى المجوعة التى يستحيل الفرار منها . ويمهد النص لمشهد قتال رهيب نهايته الموت دون أدنى شك ولا مكان فيه للتوسط ، كأن شبحاً غولياً يطغى عليه كما طغى على علاقة الشاعر بخولة . وحين تنقدح شرارة المعركة فإنها تأتى فعلا رهيبة ضارية لأنها تنبثق من صراع الحياة فى خضم غمرات الموت التى تفيض فجأة على الثور « المخذول » :

« فاهتز ينفض مدريين قد عتقا   مخاوض غمرات الموت مخـــذول »

وتكتسب لغة المعركة طبيعة مدهشة ، بالتركيب الصوتى الباهر لها أولا ، وبصيغ الأفعال والأسماء المشددة ثانياً ، وبإيقاعها الانفجارى العجيب ثالثاً ، وتدور معركة بارقة تنتهى فجأة بـــ :

« حتى إذا مض طعنـــا . . .

ولى وصرعن . . .

لكن الثور لا يهدأ ، بل يندفع فى حركة النجاء كأنه سيف مسلول مصقول مجلو ، وتعلق صورة الثور فى اندفاعه الهائل فى فضاء القصيدة دون قرار ، دون حل للأزمة المخيفة التى عاشها ، وبدلا من أن تختم القصة بحل التوتر والسكون ، تنتهى شريحة الثور بهذا التفجر الباهر

« وفرجه من حصى المعزاء مكلول »

والحصى يتطاير كالإكليل حول الجسد المخترق الفضاء اللاهب وسحب الغبـــار المتطاير .

فى خضم الإندفاع ، وعندما يبدو أن القصيدة يمكن أن تصل إلى قرار ، تتشكل شريحة أخرى تمرئى الشريحة السابقة إلى حد بعيد ، لكن العلاقة الأساسية تتغير فيها : فهى شريحة اختراق واندفاع ، وصراع ودخول فى لحظة الخطر ، وخروج من المعركة بالحياة ، لكن بطلها الآن هو الشاعر بدلا من حمار الوحش . وفيها يحدث الصيد الذى لم يكتمل فى الشريحة السابقة ، وتمارس طقوس الشواء والطهى والرواء ، وكل ذلك فى سياق الخطر المهدد ، إذ أن الماء الذى يورد الشاعر القوم إياه « منهل آجن » فى مكان مخوف فلا يرده الواردون . ويخرج النص من مغامرة إلى مغامرة دون أن يصل إلى قرار ، فما أن يكتمل الطعام حتى تندفع الجماعة على « جرد مسومة أعرافهن لأيدينا مناديل » وترتحل بالعيس التى تزجى حاملة الماء الوفير فى رفاه من العيش ، لكنه رفاه مهدد ، تماماً كما كانت العلاقة مع خولة مهددة ، وكما كان الفرسان الذين يحاربون العجم مهددين ، وكما كان الثور الوحشى مهدداً . وتبلور القصيدة هذه الرؤيا الضدية للوجود ، فى حالة الشبع والرواء ، فى البيت ٥٦ :

« والمرء ساع لأمر ليس يدركه   والعيش شح وإشفاق وتأميل »

كأن كل ما تحقق حتى الآن لم يكن الطموح الأصلى ، وكل الرواء والشبع والنعمة ليست إلا سراباً زائلا يبقى العيش على الرغم منها شحاً وإشفاقاً ، لكنه يبقى أيضاً تأميلا . وكأنها القصيدة فى هذه اللحظة تعود إلى نقطة البداية ، إلى إدراك صعوبة الحياة وعسفها وإدراك أن الخيار الوحيد أمام الإنسان هو التأميل ، رغم كل ما فى الحياة من شح . وبالفعل تبدأ شريحة جديدة : شريحة يتجسد فيها الوجود خصباً ، مترفاً ، ناعماً ، آمناً ، ليس فيه ما يفزع تسكن الحيوانات فيه منتجة صغارها من نعام وبقر . لكن هذا الأمان هو أيضاً مهدد ، ويكون عامل التهديد فيه الآن الشاعر نفسه الذى يندفع عبره بفرسه الذئبى فيفزع سواكنه ويذعرها . وتتجلى صورة الحصان أيضاً فى اندفاع وحيوية . حتى الشمس تبدو فى صورة حيوانية مهددة فهى ذات قرن وقرنها منفتق من سواد الليل الذى يجلله . وينبثق فى اللحظة نفسها صوت الديك ، والشاعر مندفع مخترقاً هذا العالم إلى عالم آخر هو عالم الخمرة . وتستمر صور الاختراق والاندفاع والصلابة ،

فالساقى للذة رخو الإزار كصدر السيف ، وهو « خرق » و « ضلّيل » . وعند هذه اللحظة فقط تأتى لحظة استكانة ناعمة :

« حتّى اتكأنا على فرش يزينهـــا   من جيّد الرقم أزواج تهـــاويل »

لكن الاستكانة ليست منفصلة عن رؤيا القصيدة الجوهرية ، إذ أن الصور المنقوشة هى صور الدجاج والأسود ، الوديع المدجن والبرى المتوحش ، وتظل صور الخمر تتبلور فى لغـــة الصراع ، فالأصيص « هدمه وطء العراك » ، و « الزق مغلول » ، والجرة التى بين الكوب والأصيص « كعجوز حمار الوحش مبزول » ، « والكوب » ملآن طاف فوقه زبد « يفور » كما فور الثور والحصان والناقة والشاعر ، « وطابق الكبش فى السفود مخلول » يستثير ذكرى الشواء والطعام ، ويسود نعيم من الحيوية والمتعة والرواء والغناء ، وتصل القصيدة قرارها دون أن تهدأ فى صورة الجيداء الآنسة التى « تذرى حواشيه » مرتلة ، وهى « تغدو علينا تلهينا ونصفدها » مع أن صفادها الآن هو للبرود والسرابيل المترفة اللينـــة :

وبهذا القرار الجميل ينحل التوتر المذهل فى نص بدأ اختراقاً وحمى وقتالا وتطور على محور القلق والحمى والاختراق والقلق والصراع والتهديد دون أن يهدأ لحظة واحدة . أى أن النص تكون فى إطار ثلاث حركات جوهريه : بدأ بحمى الانفصال وقلقه ورس الذكرى وعذابها فى سياق الحرب والقتل ، ثم اندفع من هذا السياق اللامتوازن مخترقاً بصور الحيوية والحدة والاحتكاك المتوفز بالخطر وبالأرض وبالطبيعة ، عبر رموز الحيوية والتفجر ، مصعداً الحمى الأساسية فيه إلى ذروة لا مثيل لها وواصلا بها نقطة لا يمكن لها بعدها أن تزداد بل لا بد أن تستقر أو تهدأ ذروة للمد الذى يصل أقصى درجاته ولا يمكن أن يتم بعده شىء سوى الجزر ، وفى لحظة الذروة المادية هذه تصل القصيدة إلى عالم تنحل فيه ، عالم يمزج الواقع بالحلم ، عالم من رواء من نوع مغاير لرواء الماء ، عالم الخمرة والفن المتحضر ، والزينة ، والضوء ، والازدهار ، عالم يفيض لا توتراً وقلقاً بل زبداً ريقاً ومتعة ، عالم حاد الطعوم ملىء بالتوابيل ، متكامل متناغم : فهو يروى المذاق ، وهو يروى الشم وهو يروى الأذن وهو يروى اللمس وهو

أخيراً عالم تمتزج فيه نعمة الحواس بنعمة اللغة — الشعر فيصبح هكذا عالم المطلق الحسى والجمالى والفنى ، وهكذا ، عن طريق تصعيد التوتر والحركة والاختراق إلى ذروتها ، يتم تفريغ انفعالى حاد ، وتهدأ القصيدة فى نعيم الجمال والترف دون أن تسكن فيها الحركة . تظل الحركة — إنما الحركة الناعمة المترفة الآن ، روح النص ونبضه .

وهكذا تصبح قصيدة عبـــدة حلا لتناقضات وتوترات أساسية ، حلا لأزمة الذات الداخلية ، عن طريق شحن العالم الخارجى بطاقات هائلة تصعد انشحان الذات إلى ذروته ثم تفرغه ، وعن طريق اكتناه قوى الحيوية فى الطبيعة الحيـــة ، أى فى الكائنات الحيوانية والإنسانية (الناقة أولا ، وهى الذات الأخرى بالنسبة للإنسان ، ثم الثور الوحشى الذى يدخل فى علاقة صراع مع الإنسان ، ثم الحصان رفيق الإنسان ، ثم الإنسان نفسه ، ثم النوق ، ثم فى النهاية عالم الإنسان والتواصل الإنسانى الكامل) . وهكذا أيضاً تكتمل حركة القصيدة ، التى كانت قد بدأت بتوتر حاد بين الشاعر والمرأة ، فى لحظة من التواصل المطلق بين الشاعر والمرأة ، وتلغى صورة الساقية المرتلة التى تلقى عليها البرود وهى تغدو للشاعر وصحبه صورة خولة التى نأت ، كما يحل التواصل الفيزيائى الفعلى مكان الاتصال الذى تمارسه الذاكرة أو الوهم فقط . وتكون هذه القصيدة فى النهاية قد وصلت بالبنية التوليدية (GS 3) إلى ذروتها من التنامى فى كل مكون منها أولا ، ثم فى صيغتها النهائية .

وهى بهذا التصعيد ، وبالخصائص التى منحتها لكل من حركاتها ، تجسد رؤيا أعمق احتدامية ، وأعنف مجابهة ، رؤيا تضع الحيوية فى مقابل الذبول ، وتفجر الإنسان والحيوان بالطاقة فى سياق الموت فى مقابل العلاقة المتوترة مع المرأة ، وتحل التناقضات القائمة فى العالم عن طريق هذه الحيوية وهذا التفجر والدخول فى عالم التواصل والرواء الذى تخلقه الخمرة . وإنها لرؤيا لا تقل جوهرية ، إن لم تزد جوهرية ، عن أى من الرؤى التى نجدها فى الشعر الجاهلى .

« فإن تك أثوابى تمزقن للبـــلى ... فإنى كنصل السيف فى خلق الغمد
وإن يك شيب قد عـــلانى فربما ... أرانى فى ريع الشباب مع المـــرد
طويل يد السربال أغيـــد للصبا ... أكف على ذفرى ذا خصل جعد »

دوسر بن ذهيل القريعى
(الأصمعيات ، ٥٠)

٩ ـ البنية التوليدية الأولية (GS1)

كنت قد أشرت فى فصل سابق إلى نص لدويد بن زيد الحميرى اعتبرته نموذجاً لما أسميته « الاستجابة الدويدية » . وسأعود الآن إلى هذا النص لأناقشه من منظور مختلف ، هو اكتشاف بنى توليدية أولية فى الشعر الجاهلى ودراسة تناميها .

يمكن اعتبار نص دويد البنية التوليدية الأولية (GS1) لجميع أشكال الاستجابة الدويدية ، فهو النواة المولدة التى تضم ، فى صورة جنينية ، مكونات الاستجابات الأساسية ، إذ تبدأ بمواجهة الزمن والموت فى اللحظة الحاضرة بإقرار مأساوى بحتمية الموت ، وقدرة الزمن على نسف كل شىء وعفائه ، مشكلة ما سأسميه حركة القرار ، وهى الحركة الأولى فى القصيدة ، وتتمثل هذه الحركة فى البيت ـ الجملة المذهلة فى تصورها للموت أو القبر بوصفه « بيتاً » للإنسان :

« اليوم يبنى لدويد بيته » . .

وفى صيغتها المستكينة الهادئة التى تبدو خالية من الانفعال . ثم ترتد ، باحثة فى الذاكرة ، فى الزمن الماضى ، عن انبعاث زمن الحيوية فى مواجهة هـــذه اللهجة المستسلمة التقريرية ، مشكلة ما سأسميه الحركة المضادة . وأولى الخصائص التى تمتلكها الحركة المضادة هى أنها ذات لهجة انفعالية مناقضة لتقريرية الجملة الأولى أى حركة القرار ، ثم إنها تمثل زخماً من التجربة الحسية الفيزيائية التى تتنامى على ثلاثة محاور : البطولة القوة ، الامتلاء ـ الحيوية ، والطاقة الجنسية . وذلك هو ما يتجسد بإيجاز باهر فى الحركة المضادة التالية :

يا رب نهب صـــالح حويتـــه
ورب قـــرن بطل أرديتـــه
ومعصـــم مخضـــب ثنيتـــه »

وتبدو هذه الحركة المضادة استجابة إنسانية طبيعية وغنية لمواجهة لحظة ذبول الحيوية ونضوب دفق الحياة فى العروق ، وهى ، فى الواقع ، سمة مميزة لكثير

من النصوص لا فى الشعر الجاهلى فقط ، ولا فى الشعر العربى فحسب ، بل فى الشعر العالمى أيضاً ، وقد تكون بين أكثر الاستجابات الإنسانية أصالة وحميمية وصفاء، كأن الإنسان فى مواجهة الزمن المدمر يدرك عجزه المطلق عن تجاوز الحاضر الميت فيرتد آلياً ، أو تلقائياً ، أو بصورة لاواعية ، إلى نقيض هـذا الحاضر الميت ، أى إلى ماض متفجر بالحيوية والزخم وكأنه بهذه الارتدادة يقذف فى وجه الموت بنصب عال ، بفيض دافق من الحياة تمتلك القدرة على صعيد نفسى مواهم صرف ، على أن يهب الإنسان الشعور بأنه بشكل ما قادر على تحدى الزمن والموت ومنح الحياة معنى وإنقاذها من يقينية الفناء .

وتشكل هذه الحركة التى أسميتها حركة القرار ، والحركة المضادة لها بنية توليدية ، كما أشرت سابقاً ، يمكن أن تتجلى فى نص كامل أو شريحة أساسية مكونة من شرائح أخرى فى نص من النصوص .

ومن هنا يمكن أن نصف عدداً من النصوص الجاهلية بأنها إما تحقق هذه البنية التوليدية فى صورتها البؤرية أو توسيع أو تمديد لها لتشكل نصاً أكثر مساحة بقليل أو كثير . لكن البنية تظل ، فى كل الحالات ، بؤرة غنية بالدلالات والطاقات ، وتبقى بنية قطبية تتشكل فى صيغة ثنائية ضدية هى الزمن الحاضر (الموت وذبول الحيوية) - الزمن الماضى (الحياة وتفجر الحيوية) ، وقد تكتمل القصيدة باكتمال تشكل هذه الثنائية، كما أنها قد تستمر لتعود إلى الزمن الحاضر معمقة رؤيا الفناء وحتمية الاندثار والذبول . بيد أن لعودتها هذه إذا تمت دلالات عميقة على مستوى تبلور الرؤيا الفردية التى ينبع منها النص .

- ١٠ -

سأصف البنية التوليدية (G 51) بأنها تشكل جملة لغوية (M) من النمط :

« أنا فى لحظة الذبول وجزر الحيوية (X) لكن كان لى زمن يتفجر بالحيوية هو الزمن (A) » .

وحين توسع هذه البنية التوليدية من صورتها الأساسية المتمثلة فى نص دويد [أو الجملة (M)] ، فإنها يمكن أن توسع وتمدد إما فى العبارة (X) أو فى

العبارة (A) أو فى كلتيهما ، لكن الجملة الكلية الناتجة تظل قابلة للتقليص ، بنيوياً ، إلى (M) . كما أن البنية يمكن أن تطور فى اللحظة نفسها التى يتم فيها توسيعها ، منمية وحدات تكوينية جديدة لكنها مرتبطة بنيوياً بالعبارتين الأساسيتين (X) و (A) أو بإحداهما على الأقل ، وغالباً ما يكون هـذا الارتباط مع (A) ويمثل تجلياً آخر من تجلياتها ، وبهذه الصورة تأخذ الجملة النهائية الصيغة $(L + A \leftarrow X) = M$

وسأناقش ، فيما يلى ، نموذجين على توسيع الجملة وتحويرها ، الأول للمرقش الأكبر والثانى لخفاف بن ندبة . ثم أناقش نموذجاً ثالثاً أكثر تعقيداً تتداخل فيه المكونات البنيوية للجملة اللغوية تمنحها صيغة تبدو مغايرة للصيغة $(A + \leftarrow X = M)$ لكنها ، فى الواقع ، ليست إلا تحولا من تحولاتها العددية الممكنة .

(المفضليات ٤٦)

وقد كان مُرَقِّش وهو فى ذلك الكهف قال

١ ـ « سرى ليْلاً خيالٌ مِنْ سُليْمى   فأرّقنِى وأصْحابى هُجُودُ
٢ ـ فبِتُّ أُدِيرُ أمرى كلَّ حال   وأرْقُبُ أهلها وهُمْ بعيدُ
٣ ـ على أنْ قدْ سَمَا طرفِى لِنار   يُشبُّ لها بذى الأرْطى وَقُودُ
٤ ـ حَوَاليْهَا مَهاً جُمُّ التَّرافى   وأرْآمٌ وغِزْلانٌ رُقُودُ
٥ ـ نوَاعِمُ لاتُعالِجُ بُؤْسَ عَيش   أوَانِسُ لاتُـراحُ ولا تَرُود
٦ ـ سكنَّ ببلْدَة وسكنْتُ أُخرَى   وقُطِّعَت المَوَاثِقُ والعُهُودُ
٧ ـ فما بَالِى أَفِى ويُخانُ عَهْدِى   ومَا بالِى أُصادُ ولا أَصِيدُ
٨ ـ ورُبَّ أسِيلة الخدَّيْن بكْر   مُنعَّمَة لها فَرْعٌ وجِيدٌ
٩ ـ وذُو أُشُر شتيتُ النَّبْتِ عَذْبٌ   نقِىُّ اللَّوْنِ بَرَّاقٌ بَرُودُ

١٠ – لهوتُ بها زماناً مِن شبابى	وزارتْهـا النَّجـائبُ والقصيدُ
١١ – أناسٌ كلَّما أخلَقتُ وصْلا	عنانى منهُمُ وصْـلٌ جَديدُ

– ١١

تشكل القصيدة بنية متميزة تتنامى فى اللحظة الحاضرة، لحظة سريان الطيف ليـلا ، والأرق ،مجسدة حساً بالانفصام المكانى والحرمان الذى يتجاوزه النزوع المتمثل فى سمو الطرف إلى نار متوقدة ، لتصل لحظة الأزمة والتوتر النابع من المفارقة الحادة التى تملأ وجود الشاعر الذى « يفى ويخان عهده » و « يصاد ولا يصيد » . وعند هذه اللحظة يتشكل مفصل الارتداد إلى الزمن الماضى لابتعاث فيض الحيوية والفاعلية والقـدرة على الاصطياد والمتعة بالمرأة ، وتصل الحركة المضادة ذروتها حين تبلور علاقة مضادة تماماً للعلاقة الحاضرة بين الشاعر والمرأة، ووضعا ينقض أزمة وضعه الحالى ويتجاوزه ، هو الوضع الذى كان الشاعر فيه يصيد ولا يصاد . أى الوضع الذى كان فيه الفاعل الحقيقى مقابل كونه الآن عاجزاً عن الفعـل وموضوعاً لـه .

ومن الجلى أن نص المرقش يتشكل من توسيع الوحدة المكونة (X) التى تشغل الآن حيزاً مكانياً كبيراً (الأبيات ١ – ٨) ، وفى مقابل ذلك تشغل (A) حيزاً صغيراً (٩ – ١٢) أى ثلث فضاء القصيدة . ويمثل توسيع الوحدة (X) طغيان التوتر وحس الانفصام والقلق على النص ، ويعمق هذا التوتر صورة عالم مضاد تماماً لعالم الشاعر، عالم يزخر بالجمال ، والنعومة والأنس والرفاه مقابل عالمه القلق المعذب . فى البيتين الأول والثانى تتجلى صورة الشاعر المؤرق (فما الأصحاب نيام) والنأى عن الحبيبة ، ويتحول الأرق قلقاً طاغياً « فبت أدير أمرى كل حال وأرقب أهلها » . وعلى البعد تبدو صورة الأهل والنار تنشر الدفء فى عالمهم وتخلق جواً من الأنس والكينونة المتواشجة ، إذ تتحلق حول النار ، راقدات غير مؤرقات، صبايا فى جمال الغزلان والأرام ، بادية العافية مكتنزة (جم التراقى) . ويقف هذا الاكتناز والرقود وراحة النفس والتواشج نقيضاً لعالم الشاعر الذى ينفصم فيه الشاعر عن أصحابه (هم هجود وهو مؤرق) والصبايا يعشن فى عالم مترف (نواعم

لا تعالج بؤس عيش) مقابل عالم الشاعر البائس ، وهن أوانس قريرات لا تراح ولا ترود ، مقابل عالمه الملىء قلقاً ورواحاً وريادة ، وهن فى حركتهن نموذج للوداعة ورخاء البال والترف ، إذ يرحن بطاء المشى مكتنزات مسربلات بالثياب الرقيقة الملونة الحريرية ، مقابل عالم الشاعر (المتضمن) الملىء بالحرمان . ويتعمق حس الحرمان والتضاد بين العالمين الآن فى نقل الانفصام الرمزى والدلالى بين العالمين إلى انفصام مكانى فعلى ، إذ يأتى البيت : « سكن ببلدة وسكنت أخرى » ليوسع الهوة الفاصلة بين هذين العالمين المتضادين . ويرافق هذا الانفصام المكانى تمزق العلاقات والمواثيق « وقطعت المواثق والعهود » . وتصل بلورة الأزمة والتضاد والانفصام ذروتها فى البيت الثامن فى صورة الصياد والطريدة ، الوفاء والخيانة، فالشاعر « يفى » لكنه « يخان » و « يصاد » و « لا يصيد » . ويتحول الفاعل الأساسى فى الجملة كلها الآن إلى موضوع للفعل فتقلب صيغة المبنى للمعلوم « أدير، سما طرفى ، أرقب ، سكنت » إلى صيغة المبنى للمجهول « أصاد » محولة السلبية السابقة المتمثلة فى أن الفعل الوحيد الذى يمارسه الشاعر فى اللحظة الحاضرة هو فعل النظر والإبصار دون حركة فعل حقيقية ، إلى مفعولية تامة . فى ذروة لحظة الأزمة والانفصام والحرمان وانعدام الفاعلية، تنبثق الحركة المضادة ليكون أول ما تفعله قلب علاقة الفاعل بالمفعول به، ووضع الشاعر فى موقع الفاعل والجميلات المنعمات فى موضع المفعول . فكم من أسيلة الخدين بكر منعمة، ذات فرع وجيد ، وفم عذب نقى براق برود ، أى كم من رمز أسمى للدعة والرفاه والنعومة والحال كان ذات يوم بين يدى الشاعر لعبة يلهو بها وكان محطاً لنجائبه وقصائده ومسرحاً لحركتها . وبهذه الحركة الخاطفة تشكل الحركة المضادة نقيضاً للعالم الحاضر ، وتحيل الجميلات المترفات اللواتى كن رمزاً أسمى للحرمان إلى رمز أسمى للتحقق ، واللواتى كن رمزاً أسمى لممارسة الفعل إلى رمز أسمى للمفعولية ، ثم تأتى الضربة النهائية ، الريشة التى تشكل توازناً مضاداً للبيت الثامن ، للصياد والطريدة ، إذ تبرز الشاعر يخلق وصل الناس (فى صيغة جمع جنسية عامة) لكنه كلما أخلق وصلا لحقوه هم بوصل جديد ، كلما قطع وأبلى وشيجة وصلوا هم وشائج . هكذا تنقلب الطريدة إلى صياد ، والصياد إلى طريدة ، وتلغى أزمة السلبية والمفعولية التى كانت قد طغت على اللحظة الحاضرة طغياناً كاملا .

في مثل هذه البنية ثنائية الشريحة ، إذن ، يطغى تيار شعوري واحد في اللحظة الحاضرة ، وحين تنشأ مقاومة له فإنها تتم لا من خلال الفعل في اللحظة الحاضرة بل من خلال ابتعاد زمن الحيوية والفاعلية في الماضي ، أي أن القصيدة تولد شريحة ثانية لتحقق توازناً مضاداً وتنتهي عند هذه اللحظة المليئة بالحيوية دون أن تعود إلى اللحظة الحاضرة وسكونيتها وذبولها . إن النص ، بهذا المعنى ، يلغي اللحظة الحاضرة ، ويتجاوزها ويخلق في النهاية حاضراً جديداً ، لكنه حاضر يعيش في إطار الماضي ، فهو حضور مبهم .

- ١٢

في قصيدة المرقش تبقى الجملة اللغوية المشكلة للنص هي الجملة الأساسية $(A / \leftarrow \times) = (M)$ (١٠) ، رغم أن (X) توسع وتمدد لتحتل حيزاً مكانياً كبيراً ، أي أن البنية التوليدية تتنامى فضائياً من حيث حجم مكوناتها لا من حيث طبيعتها أو دورها البنيوي . لكن ثمة أنماطاً أخرى لهذا التوسع الذي يؤدي إلى تنمية نوعية ذكرت نموذجاً له سأناقشه الآن هو قصيدة خفاف بن ندبة .

خفاف بن ندبة (الأصمعيات ، ٢)

١ – ألا طَرقت أسماءُ في غير مطرق ... وأنى إذا حلَّت بنجرانَ نلتقي
٢ – سَرت كلَّ وادٍ دون رهوة دافع ... وجلذان أو كرم بليَّة مُحدق
٣ – تجاوزت الأعراض حتى توسَّنت ... وسادي بباب دُون جلذان مُغلق
٤ – بغُرِّ الثَّنايا خيِّف الظَّلْمُ نَبْتُه ... وسُنَّة رئم بالجُنينْة مُونق
٥ – ولم أرها إلاَّ تعلَّة ساعة ... على ساجر أو نظرة بالمُشرَّق
٦ – وحيثُ الجَميعُ الحابسُون براكس ... وكان المحاقُ مَوعِداً للتَّفرُّق
٧ – بسَوجٍ وما بالى بسَوجٍ وبالُها ... ومن يَلْق يوماً جدَّة الحُبِّ يُخلِق
٨ – وأبدى شُهورُ الحجِّ منها محاسناً ... ووجهاً متى يَحْلِلْ له الطيبُ يُشرق

٩ – فإمَّا تريني أقصرَ اليومَ باطلي ... ولاحَ بياضُ الشَّيبِ في كلِّ مَفرق
١٠ – وزايَلني ريقُ الشباب وظلُّهُ ... وبُدِّلْتُ منه سَحْق آخر مُخْلق
١١ – فعَشْرَةِ مولىً قد نعَشْتُ وأُسْرَة ... كرام وأبطال لدى كلِّ مأزق
١٢ – وجرَّة صاد قد نضحتُ بشُربَة ... وقد ذمَّ قبلي ليلُ آخر مُطْرق
١٣ – ونَهْب كجُمَّاع الثُّريَّا خَويْتُهُ ... غشاشاً بمُحتات القوائِم خيفق
١٤ – ومعشوقة طلَّقتُها بمُرشَّة ... لها سَنَنٌ كالأتْحمِي المُخرَّق
١٥ – فباتَت سَليباً من أُناس تُحبُّهُمْ ... كئيباً ، ولولا طعنتي لم تُطلَّق
١٦ – وخيل تعادَى لا هَوادَةَ بينها ... شهدتُ بمدلُوك المعَاقم مُحنِق
١٧ – طويل عُظام غير خاف نمى به ... سَليمُ الشَّظا في مُكرَبات المُطبَّق
١٨ – بصيرٍ بأطراف الحِذاب مُقلِّص ... نَبيل يُساوَى بالطِّراف المُروَّق
١٩ – إذا ما استحمَّت أرضُه من سَمائِه ... جَرى وهو مَوْدُوعٌ وواعدُ مَصْدَق
٢٠ – ومَدَّ الشَّمالَ طعْنُهُ في عنانه ... وباعَ كبَوْعِ الشادن المُتطلِّق
٢١ – من الكاتمات الرَّبْوَ تَمزعُ مُقدِماً ... سَبُوقاً إلى الغايات غيرَ مُسَبَّق
٢١ – وعَنَّهُ جَوادٌ لا يُباعُ جَنينُها ... بمنسوبة أعراقُه غير مُحْمَق
٢٣ – ومَرقبة طيَّرتُ عنها حَمامَها ... نعَامَتُها منها بضاح مُزلَّق
٢٤ – تبيتُ عِتاقُ الطير في رَقباتها ... كطُرَّة بيت الفارسيِّ المُعلَّق
٢٥ – ربأتُ ، وحُرجُوج جهَدْتُ رواحَها ... على لاحب مثل الحصير المُشقَّق
٢٦ – تَبيتُ إلى عدٍّ تقادَمَ عهدُهُ ... بحرٍّ ، تقى حرَّ النهار بغلفق
٢٧ – كأنَّ محَافيرَ السِّباع حياضه ... لتعريسها جَنْبَ الإزاء المُمزَّق

٢٨ – مُعَرِّسُ ركب قـافليـن بصـرَّة	صراد إذا ما نارُهم لم تُحرَّق
٢٩ – فدَع ذا ولكنْهل تَرى ضوءْ بارق	يُضِى حبيـاً فى ذُرى مُتـألِّـق
٣٠ – عَلا الأُكْم منه وابـلٌ بعدَ وابل	فقـد أُرْهِقت قِيعانُه كلَّ مُرْهَق
٣١ – يجُرُّ بأكناف البحار إلى الملا	رَبابا لـه ، مثـلٌ النَّعام المُعَلَّق
٣٢ – إذا قلت تزهاهُ الرِّياحُ دنـا له	ربـابٌ له ، مثلُ النعام المُوَسَّق
٣٣ – كأَن الحُداة وَالمُشَايـعَ وسْطه	وعُـوذا مطافِيلاً بأَمْعز مُشْـرق
٣٤ – أمال شقاً يَعْلُو العِضـاه غُثاؤه	يُصفِّقُ فى قِيعانِها كلَّ مصْفـق
٣٥ – فجاد شَرَوْرا فالسِّتار فـأَصْبَحَت	يعَارُ لـه والوادِيان بمَـوْدِق
٣٦ – كأَنَّ الضِّبابَ بالصحارى عشيَّةً	رجالٌ دَعاها مُسْتضيفٌ لمومْق
٣٧ – له حَدَبٌ يستخرجُ الذَّئب كارهاً	يُمرُّ غُثاء تحت غـار مُطلَّـق
٣٨ – يَشُقُّ الحداب بالصَّحارى ويَنْتحِي	فراخ العُقاب بالحقاءِ المُحلِّق

– ١٣

تتكون القصيدة فى ثمانية وثلاثين بيتاً ، وتتشكل من ثلاث حركات . تبلور الحركة الأولى الانفصال الفيزيائى المكانى بين الذات والحبيبة وعبور طيف الحبيبة رغم ذلك ، ليلتقى العاشق : ويستثير هذا اللقاء الطيفى الذاكرة التى تفيض منها الآن صور اللقاء الفعلى فى زمن ماض بين العاشق والحبيبة ، لكن واقع الانفصال والبعد يعود من جديد ليطغى على النص . بيد أن الانفصال المكانى يتحول الآن إلى انفصام انفعالى ووجودى ، لأن الزمن الذى مردمر حيوية الشباب وحول العاشق إلى كهل يلوح فى مفرقه بياض الشيب :

« فأما ترينى أقصر اليوم باطلى	ولاح بياض الشيب فى كل مفـرق
وزايلنى ريق الشـباب وظله	وبدلت منه سحق آخـر مخلق » .

منطقياً ، يمكن للقصيدة أن تستمر فى رصد الانهيار والذبول ، وتتحول إلى رثاء للشباب وندب لاندثاره ، ثم تنتهى بحس المأساة والانفصام الذى طورته حتى الآن . لكن القصيدة لا تفعل ذلك ، بل تولد الحركة المضادة ، حركة ابتعاث زمن الحيوية والخصب والبطولة ، متنامية على المحاور ذاتها التى كنت قد أشرت إليها فى قصيدة دويد ، بل إنها لتستخدم لغة دويد نفسها فى أحد هذه المحاور فى البيت (١٣) :

« ونهب كجمـاع الـثريا حـويته »

(قا . مع دويد « يا رب نهب صـالح حـويته »

ويستحق كل محور من المحاور قدراً من النقاش معقولا .

تبدأ الحركة المضادة بابتعاث الفعل الإنسانى المرتبط بالحفاظ على الحيـاة والبطولة الصافية الخالصة من أى غرض محدد ، فى البيت (١١) ، الذى يمثل بداية الاستجابة لزمن الذبول وانهيار الشباب ، كما ينجلى فى الفعل « نعشت » وفى « أسرة كرام وأبطال » . وإذا كان لهذه البداية بعد جماعى ، مرتبط بالجماعة فيزيائياً (مولى، أسرة) وعلى صعيد القيم (كرام) فإن البيت التالى يخلو من أى من هذه المكونات يركز على خلق الحسية والجسدية الصرف ، إذ يجعل الحيوية تتجسد فى حدة الحواس ، ابتداء بالعطش القاتل والحرارة واللهيب ، وانتهاء بالكثافة البصرية :

« وحرة صاد قد نضحت بشربة	وقد ذم قبلى ليل آخر مطرق ».

ويعمق الفعل « نضحت » بحركيته وحدته درجة الجسدية والحسية التى يبلورها البيت ، كما يعمقها أيضاً البيت التالى الذى يقذف إلى النص بصورة متفجرة للحيوية متمثلة فى السرعة والخفقان: غشاشا بِمُحتات القوائم خيفق » تماماً كما يعمقها فعل « النهب » . ثم تستكمل الحيوية المتفجرة فى بعدها الجنسى ، فى صورته الأكثر حدة وحسية وجسدية ، إذ تبرز صورة المرأة التى ينالها الشاعر فى عنف مماثل لعنف دويد « ومعصم مخضب لويته » لكنه يتجاوزه تجاوزاً باهراً ، ليوحد بين تجربة نوال المرأة وبين فعل القتل والبطولة وتدفق الدم المتفجر . فالمعشوقة التى ينالها الشاعر ليست امرأة عادية مباحة له يصل إليها بسلام ، بل إنها قرينة رجل آخر ، وهو ينالها بتفجـير الدم من اعراق رجلها وفصمها عنه فصماً يصفه بالطلاق ، بالغـاً بالفعل درجة فائقة من العنف والحدة ، ويتعمق هذا العنف وهذه الحدة فى صورة

الطعنة والأسنة التى تخترق العروق فهى « لها سنن كالا تحمى المخرق » . وقد يقف الدارس أمام هذه الأبيات فى حيرة إذا قرأها فى إطار الفخر التقليدى متسائلا عن مصدر الاعتزاز والفخر اللذين يتباهى بهما الشاعر. لماذا يكون العطش وإرواؤه ، وتفجير دم رجل (دونما خصومة أو ثأر أوسبب واضح)« قيماً » يعتز بها ؟ لكن مثل هذه الحيرة لا يمكن أن تنشأ إذا قرأنا النص لا بوصفه فخراً تقليدياً أو اعتزازا بامتلاك « قيم » أخلاقية معينة ، بل بوصفه بحثاً يبلغ حد الهوس عن خلق أعلى درجات الجسدية والحواسية والحدة والكثافة الفيزيائية الصرف كردةفعل تحقق توازناً مضاداً لصورة الذبول والخمود التى تتمثل فى اللحظة الحاضرة ،أى بوصفه لا بحثاً عن « قيم » معنوية ، بل سعياً وراء حسية وجسدية باهرتين . ومن هذا المنظور ندرك الدور البنيوى للحركة المضادة فى مكوناتها التى اكتملت حتى الآن ، وفى المكونات التى تتلوها ، وأولها صورة الخيل ، وتأتى هذه الصورة عارية عن أى سياق من الفخر أو القتال الغائى أو الصراع على مصادر الماء والكلأ ، التى كانت دائماً محوراً للصراع ، أو الدفاع عن قيم القبيلة أو شرفها ، إنها لتأتى صوراً فيزيائية متفجرة بالحسية والجسدية والعنف والحدة من أجل هذه العوامل فيها فقط ، لا من أجل غرض فوق . فالخيل « تعادى لا هوادة بينها » فى حركة دائبة وركض وعداء ، ووسط هذه الحلبة ينبثق حصان الشاعر ، أقرب إلى صورة السهم المخترق « مدلوك المعاقم محنق » بل إلى عضو الرجل التناسلى ، مخترقاً الخيل . ويتحول هذا الحصان إلى جسد فياض يملأ الفضاء بحضوره الفذ وبتوحده المطلق المتمثل فى لقـــاء أرضه بسمائه ، بعبارة غير عادية على الإطلاق :

« إذا ما استحمت أرضه من سمائه   جرى وهو مودوع وواعد مصدق

وتتدافع حركاته ، وكل عضو من جسده ، ينتفض ويتفجر حيوية ، لتمتزج صورة القوة الباهرة فيه بصورة الأعومة المطلقة فى الشادن المتطلق . بل إن هـــذا الحصان ليصبح مطلقاً ، كاملا ، إذ يصبح ذكراً وأنثى فى اللحظة نفسها (تشير إليه القصيدة الآن بصيغة المؤنث بعد أن كان مذكراً حتى الآن) :

« من الكاتمات الربو تمزع مقدماً   سبوقاً إلى الغايات غــير مسبق »

وتكتمل صورة الحيوية المتفجرة من الحصان / الفرس فى تتبع أصوله ، فى أمه التى توصف هى أيضاً بهذه اللغة الضدية فتصبح ذكراً وأنثى فى آن واحد :

« وعته جواد لا يباع جنينهـــا   بمنسوبة أعــــراقه غير محمـــق »

وتبدو صورة الحصان بهذه الصيغة تجسيداً مطلقاً للحيوية والجسدية والحسية ، عارياً من أى غرض مرتبط بالقيم ، كما أشرت ، ومتحركاً فى سياق القوة والصلابة وسرعة الانطلاق والتفجر بالحياة فقط وتكون ، هكذا ، نابعة من طبيعة الرؤيا التى ينميها النص ، من كون الحركة المضادة هى التعبير الإسمى عن تفجر الحيـــاة (فى الزمن الماضى) ببراكين الحيوية التى تقف نقيضاً مطلقاً للذبول الحاضر.

فى البيت (٢٣) يستمر تنامى الحركة المضادة فى صور متفجرة ، تعمق بعد الحواسية والمغامرة والمجازفة التى لا غاية لها سوى نفسها فقط ، فالشاعر يعلو أعلى المراقب حيث تزلق كل قدم يطير عنها حمامها ، ومعه ناقته الخرجوج التى يجهدها ، فى سياق تمتزج فيه الحواس كما يمتزج فيه الاحساس بحر النهار بالاحساس بالبرد القارص . ويبدو هذا المشهد ، من جديد ، عارياً عن أى غرض قيمى ، مركزاً على تنمية الطبيعة الحسية الصرف للنص ، ومغرقاً الجو بأكمله فى سياق الجسدية والحواس المتوقدة لذاتها ومن أجل ذاتها فقط . وعند هذه النقطة تحدث نقلة فى القصيدة من نمط نواجهه فى نصوص أخرى يتشكل فيها مفصل بنيوى يتجاوز عن طريقه الشاعر تجربة أو موضوعاً لا يريد أن ينميه إلى تجربة أو موضوع أكثر محورية بالنسبة له :

« فـــدع ذا ولـــكن » ..

وتشعر الصيغة (Formula) بأن النص سيدور حول مفصل الآن لينتقل إلى تجربة مغايرة تماماً لما سبق . لكن ، هل يحدث هذا فعلا ؟

قبل أن أتقصى الإجابة على هذا السؤال ، أود أن أشير من جديد إلى تشكل النص حتى الآن من حركة القرار (صورة الشيب وذبول الشباب ونضوب الحيوية) والحركة المضادة (البحث عن تجليات الحيوية والقوة فى زخم تجارب حدثت فى الماضى) . أى أن القصيدة تضع حيوية الماضى (متجسدة فى رموز أساسية هى الفعل ، القتل ، الاغتصاب ، الشهوانية ، الحواسية الحصان ، الناقة) نقيضا لنضوب حيوية الحاضر . فهى بذلك توسع البنية التوليدية التى كانت قد تبلورت فى شكلها البؤرى

نص دويد . وكان يمكن لنص خفاف بن ندبة أن ينتهى هنا ، لكنه ، فى الواقع ، لا ينتهى بل يستمر ليطور صورة قد تبدو ، على صعيد البنية السطحية ، غريبة وخارجة على محور نمو القصيدة ، هى صورة الفيضان الهائل الذى يكتسح كل شىء .

بيد أن تحليل صورة الفيضان ضمن البنية الكلية للنص يكشف أن للفيضان هو الرمز الاسمى والتجسيد الأكمل لتفجر الحيوية وفيض القوة فى الطبيعة (وفى الذات عن طريق علاقة التشابه المتضمنة) . والفيضان هو أيضاً المائية التى تفيض من الجسد فى لحظة الاكتمال الجنسية . أى أن صورة الفيضان هنا ذات وظيفة جوهرية فى بنية النص هى اكتناه القوى المتفجرة بالحيوية فى الزمن الحاضر الآن ، بعد أن كان النص قد اكتنه تفجر الحيوية فى الماضى . ويؤكد هذا التصور انتقال القصيدة فى البيت ــ المفصل (٢٩) من صيغة الماضى التى طغت على المقاطع السابقة إلى صيغة المضارع التى تطغى على النص منذ هذه اللحظة :

« فدع ذا ، ولكن هل ترى ضوء بارق يضىء . . . » .

١٤ -

وهكذا فإن نص خفاف يتجاوز البنية التوليدية التى مثلت عليها بنص دويد ، فهو لا يكتفى بابتعاث زمن الحيوية فى الماضى ، بل يتجه إلى اكتناه رموز الحيوية وتجسداتها فى الحاضر ، ولا يمكن لهذه الحيوية أن تتمثل فى النفس ، فى ذات الشاعر ، لأن هذه الذات الآن تعيش زمن النضوب والذبول ، ولذلك تتجه القصيدة إلى تجسدات الحيوية خارج الذات ، أى فى الطبيعة نفسها .

ويذكر هذا التطور فى بنية النص بمعلقة امرىء القيس التى انتهت هى أيضاً بصورة الفيضان بعد أن كانت صور الخواء والفراغ قد طغت عليها . وكما تنتهى معلقة امرىء القيس بصورة طغيان الفيضان على كل شىء تنتهى قصيدة خفاف بهذه الصورة أيضاً ، دون أن يعود النص فى أى من هاتين الحالتين إلى لحظة البدء أو الحاضر الميت . بل تظل القصيدة موجودة أمامنا على الصفحة حاضرة حضوراً حاداً فى الوعى فى الزمن الحاضر ناشرة تفجر الحيوية عبر كل شىء ، وسأركز هنا على أكثر خصائص الفيضان دلالة وارتباطاً بنيوياً بالمحور الأساسى لتنامى النص :

يخلق الفيضان صورة باهرة للوحدة ، نسيجاً متداخلا ، لحمة وسدى ، من المكونات المتباينة المتعارضة ، من حيوان وطائر وما هو توسط بينهما (حيوان ذى جناحين : النعام) ، ومن أرض وسماء وأعلى وأدنى وأقرب وأبعد تتواشج جميعاً مع صورة الحصان الموحد (سماؤه وأرضه) . ويغرق كل شىء فى ضبابية حلمية تنبثق فيها صورة طيفية تماماً ، هى صورة الراعى الذى يساق قطيعه والعوذ المطفلة التى تتجمع له . وتتوحد صورة الغمام بالنعام ، والحيوان بالإنسان (كأن الضباب رجال دعاها مستضيف لتجمع) . وتتشكل بنية المشهد بأ كمله من خيوط تتجه جميعاً إلى منطقة لقاء وتجمع وتوحد : تصبح الجبال والمناطق المرتفعة إطاراً مكانياً لحركة داخلية متفجرة ، لفيض هائج يضم الجبال إلى القيعان التى يزخر فيها الماء ، كما يضم أشكال الحياة المتباينة . وتزدحم المكونات اللغوية للنص بالأفعال والصفات التى تعمق هذا الاتجاه إلى التجمع والتوحيد بادئه بالفعل « يضىء » والفعل « علا » و « أرهقت » التى تولد حساً بالشمولية والحركة التى تلف كل شىء جامعة السماء « الحبى » إلى الذرى العالية (ذرى ، الأكم) إلى القيعان (أرهقت قيعانه كل مرهق) ومتنامية فى « بجر . . . ربابا له مثل النعام المعلق » و « تزهاه الرياح » بما فى ذلك من حركة تتجه إلى نقطة تجمع كلية تتكامل فى صورة « الحدأة والمشايع وسطه وعوذا مطافيلا بأمعز مشرق » . ويتنامى هذا الحس بالتجمع والتوحد فى صورة الحياة المتجددة النابعة من كون العوذ مطفلة ثم يكتمل فى وصف الضباب بأنها « رجال دعاها مستضيف إلى اجتماع » . وتكتمل صورة الوحدة التى يخلقها الفيضان بمروره « تحت غار مطلق « المكان الواطىء » وانتحائه لفراخ العقاب من ذراها (المكان العالى) وتنقطع القصيدة هكذا والفيضان فى ذروة شموخه واندفاعه وتفجره ، دون أن تتبعه إلى لحظة قراره وعودة السكون والهدوء . ووسط هذا التفجر لحيوية الطبيعة ، تأتى صورة باهرة تفيض باحتفاء بهيج بروعة الحياة فى البيت :

« أسال شتا يعلو العضاه غثاؤه يصفق فى قيعانها كل مصـــفق »

وتكتمل هذه الاحتفائية بعد الدعة والأمان وتجدد الحياة الذى يطغى عبر صورة الفيضان ، ذلك أن الفيضان الهائل لا يدمر شيئاً ، ولا يؤذى ولا يقتل ، بل يشكل تفجراً للحيوية باهراً وتستمر صور الحياة غنية ثرية ، للعوذ مطفلة ،

الضباب لا تبدو فى حالة رعب ، بل على العكس تبدو كالرجال التى يدعوها مستضيف إلى وليمة ، وحتى الذئب الذى يستخرج من وكره كارها لا يعانى من أذى حقيقى ، بل أنه ليستخرج من وكره فقط ، وكذلك العقاب الذى ينتحيه السيل فى مكانه لكن دون أن يسبب له أذى ، فهو يظل محاقاً عالياً فى السماء .

للفيضان إذن ملامح متميزة : هى أنه تفجر فيزيائى عارم لحيوية باهرة فى جسد الطبيعة يلف أجزاء الوجود المتباينة ويخضعها جميعاً لوحدة كلية تستمر داخلها أشكال الحياة المتجددة ، ويملأها تصفيق احتفائى عجيب ، ووسط هذه الوحدة الباهرة تملأ الفضاء كائنات مختلفة بشرية وحيوانية يلفها الغمام موشحاً كالغلالة .

يشكل الفيضان ، من المنظور الذى حددته هنا ، تجسيداً لفيض الحيوية فى عروق الطبيعة وللزخم الغامر الذى يملأها ويكون هكذا استمراراً رائعاً لفيض الحيوية الداخلى ، فى عروق الشاعر وجسده وفى عروق حصانه ، الذى كان قد تجسد فى الحركة السابقة ، أى أن القصيدة تتحرك ، بهذه الطريقة ، من بعث الحيوية فى الزمن الماضى ورصد تفجرها فى تجربة الشاعر تفجراً حسياً جسدياً باهراً إلى بعث الحيوية فى اللحظة الحاضرة ورصد تفجرها فى الطبيعة الخارجية . وهكذا تكتنه القصيدة نمو فيضين : فيض داخلى وفيض خارجى ، ويكون الثانى امتداداً للأول ونقــلا للحيوية من إطار الزمن الماضى إلى إطار الحاضر .

وإذا كان فيض الحيوية الداخلى قد جاء فى النص استجابة مضادة للحظة الذبول ونضوب الحيوية والتواصل بين الذات والأنثى ، فإن فيض الحيوية الخارجى فى الطبيعة يشكل استجابة مضادة لصورة « التفرق » و « التشتت » البارزة فى الحركة الأولى من القصيدة : افتراق الشاعر عن حبيبته ووجود مسافات مكانية شاسعة بينهما ، أما الطبيعة الضبابية لوحدة الفيضان فإنها تشكل تنامياً للطبيعــة الحلمية لعودة طيف المحبوبة متجاوزاً المسافات الشاسعة ، واصلا بين الأمكنة النائية ، مخترقاً الباب المغلق إلى وساد الشاعر :

« تجاوزت الأعراض حتى توسنت وسادى بباب دون جلذان مغلق »

وتنعكس هذه العــلاقة التوحيدية بين هاتين الحركتين فى أن المكون الدلالى الأكثر بروزاً فى صورة الحبيبة هو « الإشراق والضوء » المنبعث من وجهها ، وكون هذا الإشراق والضوء هو الشرارة التى تنبعث من الفيضان أيضاً :

« . . . هل ترى ضــوء بارق يضىء حبياً فى ذرى متــألق »

أى أن القصيدة تقع بين طرفى ثنائية ضدية أساسية : حركة الافتراق — حركة التوحد ، ويتوسط الطيف والحصان (الذى تتوحد سماؤه بأرضه أيضاً) وضبابية السماء التى يملأها المطر بين هذين الطرفين : فالطيف يتجاوز حالة الافتراق والمسافات الشاسعة ليصل الشاعر ، وهو حضور (غير مادى) من جهة وغياب (مادى) من جهة أخرى . كما أن المطر (مصدره السماء وفاعليته فى الأرض) ينفصل عن الأولى ليقع على الثانية لكنه يظل عالقاً بكليهما فى آن واحد . وضبابية المطر تصل السماء بالأرض والأعلى بالأدنى والجبال بالقيعان .

هكذا يكون النص قد انبثق من اللحظة الحاضرة وهى لحظة الذبول وهمود الحيوية ، لكنه بدلا من أن يستسلم لهذه اللحظة ، اندفع يخلق حركة مضادة على صعيدين فى الزمن الماضى ، والزمن الحاضر . وتشكلت هذه الحركة المضادة من ابتعاث صور الحيوية المتفجرة فى أشكال متعددة : حيوية الجسد ، لحظة البطولة ، الحسية الحادة فى الطبيعة والإنسان ثم الحيوية المتفجرة فى جسد الحصان والناقة ، وإذ اكتملت صور الحيوية هذه ، وهى جميعاً مرتبطة مباشرة بالشاعر اندفعت القصيدة تخلق تفجر الحيوية فى اللحظة الحاضرة فى العالم الخارجى ، فى الفيضان الهائج الذى يلف كل شىء .

وبتشكيل الحركة والحركة المضادة تكون القصيدة قد واجهت أزمة زمنية الوجود ، وحتمية الذبول والانهيار باكتناه اللازمنى ، المستمر فى حضوره فى الذاكرة والطبيعة ، وتقف فى لحظة ذروية من تفجر الحيوية ، تاركة الطبيعة فى زهو الفيضان . وتمثل القصيدة ، بهذه الصورة ، توسيعاً كبيراً للبنية التوليدية التى وصفتها ببنية الاستجابة الدويدية لكنها تطور هذه البنية إلى مدى جديد هو رصد الحيوية فى اللحظة الحاضرة ، بدلا من الاكتفاء بحيوية الماضى . ومن الطبيعى أن هذه الحيوية لا يمكن أن تكون داخلية (لأن نقطة الانطلاق هى ذبول الشباب الآن) بل لا بد أن تكون خارجية ، متجسدة رمزياً فى كائنات أخرى ، أو فى الطبيعة ذاتها .

نص خفاف بن ندبة ، إذن ، نص احتفاء بالحيوية ، كما كان نص امرىء

القيس ، لكنه نص صاف تماماً ، فهو خال من أى من العناصر الفكرية الصرف التى تبرزها قصائد أخرى فى الشعر الجاهلى : هو غير مرتبط بمدح ، أو فخر ، أو غاية أخلاقية محددة ، أو أطروحة نظرية .

إنه نص الحيوية الصافى الذى يأتى تقديساً للحيوية وحدها لذاتها ويضعها نقيضاً مباشراً للزمن فى فاعليته المدمرة التى تقضى على زمن الخصب فى العروق وتكبل الجسد بقيودها الثقيلة . والنص هو هذا الانفلات المهرجانى من قيود الزمن استجلاء لرهجة التوقد الحسى الشهوانى فى جسد الشاعر وجسد الطبيعة . والشراوة المولدة لهذا الاستجلاء هى حركة الافتراق الفعلى / والاتحاد الطيفى بين الشاعر والحبيبة ، الافتراق / الاتحاد هو تجل أخر من تجليات الذبول / الحيوية ، ومن الدال جداً أن لهذا الافتراق/الاتحاد طبيعة برهية فهو يأتى كالشرارة المنقدحة لا يستغرق إلا اللحظة التى تكفى الآن لتحريك الثنائية الأكثر غورية فى النص : الذبول / الحيوية .

— ١٥ —

حين تستخدم البنية التوليدية (GS 1) فإنها قد تتشابك وتتعقد ، كما فى نص خفاف بن ندبة ، وقد تكتسب أبعاداً جديدة تمثل تطويراً أبعدلها . لكنها فى كلتا الحالتين تصبح تعبيراً عن رؤيا متميزة ، كما أشرت فى مكان آخر . وسأناقش الآن نموذجاً واحداً تتبلور فيه البنية التوليدية (GS 1) لكنها تكتسب صيغة أكثر تعقيداً حتى من نص خفاف ، وتتطور تطوراً ذا دلالة عميقة .

ربيعة بن مقروم الضبى (المفضليات ، ١١٣) .

وقال ربيعةُ بنُ مقْرُوم الضَّبِّيُّ

١ — تذكَّرْتَ ، والذِّكرى تهيجُك ، زينَبا
وأصبح باقي وصْلِها قد تقضَّبا
٢ — وحلَّ بفلْجٍ فالأَباتر أهلُنا ... وشطَّتْ فَحَلَّتْ غمرةَ فمُثقَّبا

٣ — فإمَّا تَريْنِي قد تركْتُ لجاجَتِي ... وَأصْبحْتُ مُبْيَضَّ العِذارَيْن أشْيبا
٤ — وطاوعْتُ أمْرَ العاذِلات وقد أُرى ... عليهنَّ أبَّاءَ القرينةِ مِشْغبا
٥ — فيارُبَّ خصْمٍ قد كفيْتُ دِفاعَهُ ... وقوَّمْتُ منهُ درأهُ فتنكبَّا
٦ — ومولًى على ضَنْك المقامِ نصرتُهُ ... إذا النِّكْس أكْبى زندهُ فتذبذبا
٧ — وأضْيافِ لَيلٍ فى شمالٍ عَريَّةٍ ... قَرَيْتُ من الكُومِ السَّديفَ المُرَعَّبا
٨ — ووارِدَة كأنَّها عُصبُ القَطَا ... تُثيرُ عَجاجاً بالسَّنابِكِ أصْهبا
٩ — وزَعْتُ بِمِثل السِّيدِ نَهْدٍ مُقلِّصٍ ... كميش إذَا عطْفَاهُ ماءً تَحلَّبا
١٠ — وأسْمرَ خطِّيٍّ كأنَّ سِنانهُ ... شِهابٌ غضاً شيَّعْتهُ فَتَلَهَّبا
١١ — وفتْيانِ صِدْقٍ قد صبحْتُ سُلافَةً ... إذا الدِّيكُ فى جوْشٍ منَ اللَّيلِ طرَّبا
١٢ — سُخامِيَّةً صَهْباءَ صِرْفاً ، وتارة ... تعَاورُ أيديهمْ شِواءً مُضهَّبا
١٣ — ومَشْجُوجَة بالماء يَنْزُو حَبابُها ... إذا المُسْمعُ الغرِّيدُ مِنها تحببا
١٤ — وسِرْبٍ إذا غصَّ الجبانُ بريقِهِ ... حَمَيْتُ إذا الدَّاعِي إلى الروْعِ ثوَّبا
١٥ — ومرْبأةٍ أوْفيْتُ جُنْحَ أصِيلةٍ ... عليها كما أوْفى القطَامِيُّ مَرْقَبا
١٦ — رَبيئَة جيْش أو رَبِيئَةَ مِقْنبٍ ... إذا لم يقُدْ وغْلٌ من القوم مِقْنبا
١٧ — فلمَّا انْجلَى عنِّى الظَّلامُ دفَعْتُها ... يُشبهها الرَّائِي سراحِين لُغَّبا
١٨ — إذا ما عَلَتْ حزْناً بَرتْ صهَواتِهِ ... وإن أسْهَلَت أذْرتْ غُباراً مُطنَّبا
١٩ — فمَا انصرفتْ حتى أفاءتْ رِماحُهُمْ ... لأعْدائِهمْ فى الحرب سمًّا مُقشَّبا
٢٠ — مغاوير لا تنْمى طريدةُ خَيْلِهم ... إذا أوْهَل الدُّعْرُ الجبان المُركَّبا
٢١ — ونحن سقيْنا من فرير وبُحْتُرٍ ... بكلِّ يد مِنَّا سِناناً وثعْلبا

٢٢ – ومعْنٍ ومن حَيٍّ جديلة غـادرت   عميرة والصُّلخم يَكْبُو مُلحَّبـا
٢٣ – ويوم جُرادَ اسْتلْحَمتْ أَسَلَاتُنا   يزيد ولم يَمْرُرْ لنا قرْنُ أعْضَبَا
٢٤ – وقـاظ ابنُ حِصْنٍ عانياً فى بُيُوتِنا   يُعالج قِدا فى ذِراعَيْهِ مُصْحبـا
٢٥ – وفارس مِرْدُودٍ أَشَاطَـت رِماحُنا   وأجزرْن مَسْعُوداً ضِبَاعاً وأذؤبا

— ١٩

يتكون النص من أربع حركات : الأولى حركة الذكرى وانصرام العـلاقة بين الشاعر والحبيبة (زينب) ، والثانية الارتداد ، فى اللحظة الحاضرة ، عن غوايات الماضى والخضوع للعاذلات (المنطق الجماعى) فى كهولة من العمر (الشيب) ، والثالثة ابتعاث زمن الحيوية الماضى استجابة للذبول الحاضر ، وهو زمن المتعة والبطولة الفردية المرتبطة بالجماعة ، والرابعة البطولة الجماعية التى تتوحد فيها الذات الفردية بالذات الجماعية تماماً وتنتقل فيها القصيدة من لهجة المتكلم إلى لهجة المتكلم الجمع .

بالقياس الى البنية التوليدية ، تبدو الحركتان الأولى والثانية ضئيلتى النمو ، سريعتى التشكل ، فيما تشكل الحركة الثالثة جسد النص الفعلى وتمتد من البيت ٥ إلى البيت ٢١ ، ثم تشغل الحركة الرابعة الأبيات ٢١ إلى ٢٥ . أى أن ابتعاث زمن الحيوية يشكل محور تنامى القصيدة الأساسى ، و بذلك يتحول النص نهائياً من نص ندبى ، من إقرار بالدمار الذى يحمله الزمن ، إلى تفجير مضاد لرموز الحيوية والخصب فى الحياة الفردية وتوحد هذه الحياة بالحياة الجماعية فى بعد البطولة بشكل خاص . ويتجلى ذلك كله فى أن الحركة الثالثة ، ابتعاث زمن الحيوية ، أكثر تعقيداً بكثير مما عليه فى البنية التوليدية وفى قصيدة خفاف بن ندبة ، ولا يتخذ تعقيدها شكلا زخرفياً صرفاً بل يتحول الى تعقيد دلالى وقيمى يصل بتجربة البطولة والحدة الفيزيائية الحسدية درجة عالية جداً من الكثافة والاكتمال . ثم إن من الشيق أن هذه الحدة والكثافة تأتى مرتبطة ببعد جديد هو تجربة الخمرة التى تحتل وسط القصيدة تماماً . بيد أن أعمق المكونات دلالة هو تطوير البنية التوليدية

من مستوى التجربة الفردية إلى مستوى توحد التجربة الفردية بالتجربة الجماعية ، وبروز البطولة الفردية فى خدمة الذات الجماعية ، ذلك أن هذه البطولة تتمثل فى فى أداء دور الربيئة للجماعة المقاتلة (١١) يسمح هذا التحليل السريع للنص بوضعه فى سياق الدراسة الحالية ومعاينته ضمن المنظور المنمى فيها بالتأكيد ، أولا ، على طبيعة الوحدات المكونة ، والمكونات الدلالية ، ثم على العلاقة بين شرائح البنية . ومن هذه المنطلقات ، تنجلى دون صعوبة العلاقات العميقة التى تتخلل البنية بين وحدة الذكرى وانصرام المحبة ووحدة الارتداد عن الغواية ، من جهة ، وبين وحدتى البطولة الفردية والبطولة الجماعية من جهة أخرى . ذلك أن توتر العلاقة بين الشـاعر والحبيبة وانصرامها ليس مكوناً معزولا ، بل هو جزء من علاقة ثلاثية الأطراف كنا رأيناها لدى لبيد ولدى امرىء القيس تتمثل فى المثلث

الشاعر . . . . . المرأة
↘ ↙
القبيـلة

وضمن هذا المثلث ، حين تكون العلاقة بين الشاعر والمرأة متوترة (أو منصرمة) أى علاقة انقطاع ، فإن العلاقة بين الشاعر والقبيلة تكون علاقة توحد . وذلك بالضبط ما يحدث فى النص موضع المناقشة . من جهة أخرى ، يأتى تأكيد الارتداد عن الغواية ، الآن وقد غلب المشيب على الرأس ، وإطاعة العاذلة إذعاناً لمنطق الجماعة ونفياً للتجربة الفردية لصالح التوحد بالجماعة وقبول قيمها وتجربتها . ولا يمكن أن تفاجئنا هذه الارتدادة إلى حضن الجماعة لأن التجربة الفردية كانت أصلاً ، كما تبرزها بعد ذلك شريحة ابتعاث زمن الحيوية ، مرتبطة بالجماعة ، وموضوعة فى خدمتها . وهكذا فإن النص بأكمله يبدو تجسيداً لرؤية مغايرة لرؤيا خفاف بن ندبة رغم أنه يمتلك البنية الجذرية نفسها . وتنبع المغايرة والتمايز من من تطوير البنية على أحد مستوياتها وتنمية بعد جديد متميز فيها . أى أن التمايز ينبع فى النهاية من اقحام مكون قد يبدو هامشياً للوهلة الأولى على بنية متكاملة يمكن أن يقال ، من منظور الدراسة التقليدية ، إنها بنية تقليدية فعلا . وتكشف هذه الحقيقة الطبيعة المعقدة للعلاقة بين التقاليد وبين الإبداع الفردى ، كما تكشف أهمية القانون الذى يقول أن أى تغير يطرأ على بنية ما يترك آثاره العميقة على البنية

بأكلها مهما بدا هامشياً ، وبذلك تنجلى سلامة الأسس النظرية التى طورت عبر هـذا القسم من البحث .

— ١٧

إذا كانت البنية التوليدية المتبلورة فى الاستجابةالدويدية قابلة للتوسيع والتحديد والتطوير ، كما يحدث فى النصوص الثلاثة المناقشة أعلاه ، فإنها أيضاً قابلة للتحوير الأول، وفى هذه الحالة تخضع البنية لآلية تقليص تقوم على حذف أحد (أو بعض) المكونات الدلالية من الحركة المضادة والتركيز المطلق على مكون واحد يشغل الآن الشريحة بأكلها ، وبين أبرز النصوص التى تتمثل فيها هذه الآلية نص آخر لخفاف بن ندبة (سيبدو بعد تحليله أن سمة أساسية لشعر خفاف هى تجسيد فيض الحيوية فى مكون خارجى طبيعى — هو فى هذه الحالة الحصان بعد أن كان فى النص السابق الطبيعة — الفيضان) .

البنية التوليدية : ذبول / ذكرى الحيوية — الحاضر الميت / الماضى الزاخر

خفاف بن نـــدبة (الأصمعيات ، ٤)

« يــا هند يا أخــت بنى الصارد ما أنا بالباق ولا الخـــالـــــد

إن أمس لا أملـــك شيئا فقـــد أملـــك أمـــر المنســـر الحـــارد

بالضــــابـــع الضابط تقـــريبه إذ ونــت الخيل وذو الشاهـــد

عبـــل الــذراعين سليم الشظـــا كــالسيد تحــت القــرة الصارد

يطعـــن فى المسحـــل حــى إذا مــا بلـــغ الفارس بالساعـــــد

جـــد سبوحا غيـــر ذى سقطة مستفـــرغ ميعتـــه واعــــد

يصيـــدك العير بـــرفّ النـــدا يحفر فى مبتكـــر الراعـــــد

يعقـــد فى الجيـــد عليه الرقى من خيفـــة الأَنفس والحاسد»

يبلور هذا النص بنية توليدية أساسية من النمط الأولى ف ← / م الذى تشكل حركته المضادة ابتعاثاً للبطولة والحيوية الجسدية للحصان ، وتبرز الحركة الأولى هنا ، اللحظة الحاضرة ، منبثقة من مواجهة زمنية الوجود الفردى واستحالة البقاء والخلود وحتمية الفناء . وهى تجد التعبير عنها فى صيغة لحية كثيفة خالية من الانفعال تقرر حالة الفقدان الكلى « لا أملك شيئاً » ، لكن هول الإدراك ، رغم صيغته الكثيفة ، والدرجة القصوى من الفقدان التى يعبر عنها ؛ يولد حركة مضادة موسعة نسبياً تبدأ بفعل الملك وتبرز الشاعر فى حالة من السيطرة الكاملة على الأشياء متمثلة فى ملكه لأمر المنسر (القطعة من الجيش) ، فهو يملك أمر الرجال الأقوياء المحاربين ، وهو يستخدم الفعل فى صيغة الحاضر (فقد أملك) مع أنه يشير إلى الماضى (فلقد ملكت) .

ثم تبرز صور الحصان أوجاً للقوة والسرعة والمنعة والحيوية ، وبهذا الرمز المطلق للحيوية والقوة يملك الشاعر أمر الآخرين ، والحصان ضابع سريع حين تبطىء المشهود لها من الخيل ، وهو ضخم الذراعين ممتلىء ، وهو كالذئب القوى الجائع اليقظ . ومن الدال أن صفة الذئب الآن تكرر اللفظة التى أطلقت على المرأة : فهى « أخت بن الصارد » والذئب « تحت القرة الصارد » . وهكذا تشكل صورة الذئب / الحصان رمزاً للقوة نقيضاً لما يحدث فى سياق الهشاشة وإدراك حتمية الفناء ، ويعمق هذا التضاد صفة « سليم » التى تطلق على الحصان / الذئب . فالسليم نقيض الهش الذى لا يبقى ولا يخلد .

وإذ تكتمل صورة صلابة الحصان وقوته وسلامته يبدأ بعده الآخر بالتجلى : الحركة المندفعة المخترقة والحيوية الفوارة . فهو سبوح يطعن فى اللجام لا سقطة له ملىء بالوعد بعد الوعد . وهو يحقق لك ما تصبو إليه فيصيد العير فى بكورة الزمان وأوله إذ يتلألأ الندى على الأرض مجسداً نقيضاً لعالم الذبول المتمثل فى الحركة الأولى ولحس النهاية المسيطر فيها . وأخيراً تختم صورة الحصان بالسحر ، فهو تعقد على جيده الرقى ليظل قوياً ، سليماً معافى . أى ليحقق البقاء ويتجاوز مرور الزمن ، وهكذا ينتصب رمزاً للقوة والصلابة والحيوية ويدخل عالماً طقسياً سحرياً

يحفظ فيه ، أى أنه يصبح قادراً على البقاء بعكس الشـاعر الذى قال فى البيت الأول أنه ليس بالباقى ولا الخالد .

يتحرك النص إذن بين قطبين : قطب حس الهشاشة واستحالة البقاء وحتمية الفناء الذى يعانى منه الإنسان ، وقطب التماسك والصلابة والسحرية التى تضمن البقاء متمثلا فى الحصان بوصفه الآن رمزاً لاموجوداً فيزيائياً خاضعاً لما تخضع له الأنا الإنسانية ، ويتبلور هذان القطبان فى بنية ثنائية الشريحة تتألف من حركة وحركة مضادة لها . وتجسد هذه البنية رؤيا جوهرية للوجود الإنسانى فى مواجهة الزمن والموت ولهاجس خلق رموز الحيوية والصلابة القادرة على تجاوز الهشاشة الساكنة جسد الإنسان ووجوده ، والانتصاب فى وجه الفناء والاندثار ، وتصل البنية بالصراع الداخلى المتفجر فيها درجته القصوى إذ تستخدم فيها الأفعال المضارعة عبر النص بأكمله ، فى الحديث عن الحصان (أملك ، يطعن ، يصيد ، يحفر ، يعقد) مبلورة القوى المضادة للفقدان وحتمية الفناء فى حضور حاد لها بدلا من رصدها باعتبارها تجارب تسكن الذاكرة وتنتمى إلى ماض بعيـد من الحيوية والمنعة والصلابة .

« وإنى لا أكون بغـير قومى
فليس الـدلو
إلا
بالرشـاء » . .

عـدى بن حاتم الطائى
(ديوان الشعر العربى ، ١ – ٢٧١)

« إذ كل حى نابت بارومة
نبت العضاه فما جد وكسيد
نعطى العشيرة حقها وحقيقها
فيهـا ،
ونغفـر ذنبها ونسـود
وإذا تحملنا العشيرة ثقلهـا قمنا به ،
وإذا تعـود نعود : . . .

معاوية بن مالك معود الحكماء
(الأصمعيات ، ٧٥)

« وما أنا إلا من غزية ،
إن غوت غويت ،
وإن ترشـد غـزية أرشـد » . .

دريـد بن الصمـة
(الأصمعيات ، ٢٨)

الفرد — القبيلة : التوحد المطلق بالآخـر
والنموذج الذروى للتلاحم العضوى

— ١٩

بين البنى التوليدية الأساسية التى أحاول بلورتها ، ثمة بنية متميزة تصورياً تجسد التلاحم المطلق بين الفرد والقبيلة فى اطار من التوازن الكلى بين دوريهما . هنا لا ينحل الفرد فى القبيلة ، ولا ينسحب وجوده فيها ، بل ينتصب الفرد شامخاً ممثلا وجود البطل الفذ . بيد أن هذه الفذاذة لا تتم على حساب القبيلة ، ولا تتحول إلى فاعلية توتر بين البطل والقبيلة أو إلى حس انفصام بينهما ، أى أن الفردية هنا لا تنقلب إلى خروج ، بل يصل الفرد ذروة اكتمال الذات ، أوج التميز والبطولة ، يمتلىء بالقيم السامية ، لكنه فى ذروة اكتماله هذه يلتحم التحاماً مطلقاً بالقبيلة معززاً وجودها ، مدعماً قيمها ، ومانحا إياها الاستمرارية والديمومة . يصبح وجود الفرد لحمة فى نسيج ، ركيزة أساسية فى بناء ، أى أنه فى ذروة عظمته يكون فاعلية تماسك وتناغم وتآلف فى القبيلة . وبهذه الصفة يكون وجوده حدثاً فذاً ، ولا يمكن له ، تصورياً ، أن يصل إلى لحظة يستطيع معها أن يشعر بهامشية هذا الوجود أو عرضيته من هنا يغدو الفرد ضرورة للقبيلة ويصبح عاجزاً عن أن يتصور مكانه خالياً ، كأن سقوطه من هذه البنية المتراصة سيخلق فراغاً لا يمكن أن يملأ .

وضمن هذا التصور ، تصبح البنية المتراصة التى يتوحد فيها الفرد بالقبيلة حالة من التوازن المطلق والتناغم المطلق . وتمتلك هذه الحالة القدرة على الانتصاب فى وجه التفتت والتوتر والاندثار ، أى على إلغاء الزمنية . ومن هنا تنشأ بنية خالصة الصفاء ما أن تبرز فيها حركة التوتر (متجسدة فى العلاقة مع المرأة وفى مرور الزمن على الأطلال أو على الإنسان) حتى تنتصب البنية التلاحمية المطلقة فى وجهها مشكلة الحركة المضادة التى تلغى التوتر والزمنية .

وتكتمل القصيدة على هذه الصورة دون أن تعود إلى محور التفتت وطاقة الزمن التدميرية ، وهكذا يتحول النص الشعرى نفسه ، فى مساره من (A) إلى (B) واكتماله فى (B) ، إلى بنية متراصة منتصبة فى وجه الدمار .

بين أفضل النماذج لهذه البنية التوليدية التى سأسميها « بنية التلاحم المطلق 4 - Gsl نص علباء بن أرقم . (الأصمعيات رقم ٥٦) التالى :

١ — حَلَّت تُماضِرُ غَرْبَةً فاحتلَّت   فلجاً وأهلُك باللِّوَى فالْحِلَّت
٢ — وكأنَّما فى العين حبٌّ قرنفُل   أو سُنْبُلاً كُحِلت به فانهلَّتِ
٣ — زعَمت تُماضرُ أننى إمَّا أمتْ   يسدُد أُبينُوها الأصاغرُ خِلَّتى
٤ — تربت يداكِ وهل رأيتِ لقومه   مِثلى على يُسرى وحين تَعلَّتى
٥ — يوما إذا ما النائبات طَرَقْننا   أكْفى بمعضلةٍ وإن هىَ جلتِ
٦ — ومُناخِ نازلةٍ كفيْتُ وفارسٍ   نَهِلت قناتى من مطاه وعلَّت
٧ — وإذا العذَارَى بالدُّخان تقنَّعت   واستعْجَلَتْ نصْب القُدُور فملَّتِ
٨ — درَّت بأرزاقِ العِيال مَغالِقٌ   بيدىَّ من قمعَ العِشَار الجِلَّةِ
٩ — ولقد رَأَبْتُ ثأَى العَشيرة بينَهَا   وكفيْتُ جانبهَا اللتيَّا والَّتى
١٠ — وصفحْتُ عن ذِى جَهلِها ورفدتُهُ   نُصْحى ولم تُصِب العشيرة زلَّتى
١١ — وكفيْتُ مولاى الأحمَّ جريرتِى   وحبسْتُ سائمتى على ذِى الْخَلَّةِ

— ٢٠

يبدأ النص بصورة الانفصام المكانى بين تماضر وبين الشاعر ، فقد نأت تماضر واحتلت مكاناً بعيداً . ويجسد هذا الانفصام المكانى انفصاماً موقفياً وشعورياً ، فهى ترى وجود الشاعر هامشياً : إذا مات مات هو ، الفرد الذى يعوض عن وجوده الأبناء بل الابينون ، الصغار : وهو يتصور موته أحداث خلة فى بنية القبيلة لا يسد فراغاً ساد . وينقلب هذا الانفصام إلى توتر حاد بين الذاتين ، فيصرخ

هو : « تربت يداك » وهل رأيت مثلى من بطل ؟ كما ينشأ التوتر فى الذات فتذرف حرقة الدمع . وتأتى الحركة المضادة لتحقق التوازن المفقود ، لتتجاوز التوتر الجارح ، فتبدأ بتفصيل جزئيات صورة البطل : الفرد فى توحده المطلق بالقبيلة ، لتخلق منه عضواً فى جسد القبيلة يمنحها الحياة والاكتمال ، فإذا مات انهار الجسد . وتتنامى التفاصيل : فهو الذى يكفى القبيلة غائلة المعضلات مهما كانت جليلة ، ويرد عنها النائبات والنازلات ، طاعناً صدور أعدائها ، مطعماً جياعها ، مصلحاً ما فى حياتها من خلل ، معاملا جاهلها بحلم وصفح مسدياً النصيحة بدل العقوبة ، وهو الذى لا ينال القبيلة أذى منه حتى فى عثرته وزلته ، إذ يحمل مسؤولية ذلك دون أن يسمح لموقف بأن تقع عقابيله على كاهل القبيلة ، أو على كاهل حتى الأقرب إليه من أفرادها ، وهو الذى ينذر كل ماله « يحبس سائمته » على المحتاجين والمعوزين من أبناء القبيـلة . أى فرد هذا وأى تلاحم مطلق ونذر للذات من أجل الجماعة ؟

بهذه الصورة المطلقة للفرد — فى القبيلة يختتم النص والسائمة محبوسة (١٢) دون حراك نذراً للمعوزين ، وتلغى لحظة التوتر الأساسية المولدة للنص ، وتتشـكل بنية تحقق توازناً خالصاً بين حركتين متضادتين . وتتبلور نواة لبنية متميزة من بنى الشعر الجاهلى ، ثنائية الشريحة ، تتعدد تجلياتها وتتنامى فى نصوص أخرى ، لكنها تظل بنية توليدية شديدة التميز والخصوصية :

التوحد فى القيم ، الأنا / النحن

ضمرة بن ضمرة النهشلى (المفضليات ، ٩٣)

١ — « ومُشعلةٍ كالطَّيْرِ نهنهْتُ وِردَها — إذا ما الجبانُ يدَّعي وهْو عانـدُ

٢ — عليها الكُماةُ والحديدُ فمِنهُـمُ — مصيدٌ لأَطْرافِ العوالِي وصائِدُ

٣ — شماطيطُ تهْوى للسَّوَام كـأنَّها — إذا هَبطَتْ غُوطاً كِلابٌ طواردُ

٤ — أُذِيقُ الصَّديقَ رأفتِـي وإحاطَتِي — وقد يشتكِي مِنِّي العُداةُ الأَباعِدُ

٥ — وذِي تِـرةٍ أوْجعْتُـهُ وسبقْتُـهُ — فقصَّر عنى سعْيُهُ وهْوَ جـاهدُ

٦ — يرَانى إذا لاقيْتُـه ذا مهـابـةٍ — ويقصُر عنِّى الطَّرف والوجهُ كامِدُ

٧ — وقدْ علِم الأَقوامُ أنَّ أُرُومتِـى — يفاعٌ إذا عُدَّ الرَّوابى المواجِدُ

٨ — وقِرْنٍ تركْتُ الطَّيْرَ تحْجُلُ حوْلَهُ — عليـهِ نجيعٌ من دَمِ الجَـوْفِ جـاسدُ

٩ — حشاهُ السِّنَانُ ثمَّ خـرَّ لأَنْفِـهِ — كَما قَطَّرَ الكعْبَ المورَّبَ ناهِـدُ

١٠ — وطارِقِ ليْلٍ كُنتُ حـمَّ مبيتِـهِ — إذا قلَّ فى الحىِّ الجَميعِ الرَّوافِد

١١ — وقُلتُ لهُ : أهْلاً وسهْلا ومرْحَبـاً — وأكْرمتُهُ حتى غَدَا وهو حـامِدُ

١٢ — وما أنا بالسَّاعِي ليُحْـرِزَ نفسـهُ — ولكنَّنِي عن عورَةِ الحيِّ ذائِـدُ

١٣ — وإن يكُ مجْد فى تَميـمٍ فـإنـهُ — نمانِى اليفَاعُ نهْشلٌ وعُطـارِدُ

١٤ — وما جمعًا من آلِ سعْـدٍ ومالكٍ — وبعضُ زِنادِ القوْمِ غلْثٌ وكاسِدُ

١٥ — ومن يبتلغْ بالحـدِيث فإنـهُ — على كلِّ قوْل قبلَ راع وشاهِدُ

٢١ — تحوير البنية المولدة :

١ —

حين تتصور البنية المولدة مكونة من علامات أساسية يشكل تبلورها الدلالى وظائف محددة ، ونطور صيغة دقيقة لوصف هذه العلامات والوظائف والخصائص التى تمتلكها فى أقصى تجسداتها كثافة ، فإننا نستطيع أن نفكك نصوصاً أكثر تعقيداً وتشابكاً إلى هذه المكونات الركائزية ونصفها فى إطارها . ومن هذا المنظور ترتسم مجموعة من النصوص المتوالية متجهة من التجلى الأدنى إلى تجل نظرى أعلى يستحيل التكهن بمقوماته الفعلية لكنه يظل إمكانية نظرية قابلة للتوليد فى أى لحظة . وقد تتخذ الصيغة المتحققة للنص ، أى نص ، شكلا تبدو معه بعيدة عن التكوين البنيوى المرصود على المستوى التوليدى ، وينبغى فى هذه الحالة إمتحان هذا الاختلاف البين : فهو إما أن يكون تجلياً آخر لوظيفة من الوظائف الأساسية

انبثق حين خضعت البنية لعملية تحويلية ، أو تغايراً حقيقياً ونمواً لعلاقة أو وظيفة جديدة على البنية المولدة نفسها . وحين نحدد ، بطريقة منهجية دقيقة ، طبيعة العنصر المختلف ، نستطيع أن ندرس البنية الكلية للنص الجديد على مستوى علاقته بالبنية المولدة ، أولا ، وعلى مستوى الرؤيا التى يبلورها ويفيض منها ، ثانياً ، مدركين دائماً أن أى تغير مهما بدا طفيفاً ، أو أى « إضافة » تركيبية أو دلالية على البنية ، هما تغير دال وإضافة دالة ، وأن رؤيا النص فى النهاية ليست إلا حصيلة الخصائص التى تمتلكها بنيته وعلاقتها بالبنى الأخرى فى الثقافة .

٢ —

متجهين على هذا المسار ، نستطيع أن نرصد أولى التجليات لتوسيع البنية المولدة وتنميتها عن طريق تعقيد بعض الوظائف فيها فى النص الثانى لعوف بن عطية (الأصمعيات ، ٦٠) الذى يشكل درجة أعلى من التطور والتعقيد بالقياس إلى نص دويد الذى اعتبر بنية مولدة ، كما أنه يكشف عن تحوير نابع من خضوع البنية لعملية تحويلية :

٣ —

« سخرت فطيمة أن رأتنى عارياً / جرزى إذا لم يحفه ما ارتــدى
بصرت بفتيان كأن بضيعهــم / جرذان رابية خلت لم تصــطد
أما ترينى قد كــبرت وشــفنى / وجع يقرب فى المجالس عودى
فلقــد زجرت القدح أذهبت صبا / خرقاء تقذف بالخطار المســند
فى الزاهقات وفى الحمول وفى التى / أبقت سناماً كالغرى المحســد
فإذا قمرت اللحم لم أنظــر به / نيئاً كما هو ماؤه ، شرق الغــد
وجرى بأعراض البيوت وأهلها / وإلى المقامة ذى الغنى والمجتدى
شرقاً به ماء السديف فإن يكن / لا شحم فيه فما استطعنا نحشــد
وإذا هوزان جمعوا فتناشدوا / جنباتهم الفيتنى لم أنشــد »

٤ —

يتكون النص من حركتين : الأولى تؤسس التفتت والهشاشة ومرور الزمن والتغير الذى يحمله متجسداً فى هرم الإنسان وضعفه وانحلال قواه . فالشاعر حين يبدو شبه عار لا يستره ما يرتديه يبدو لعينى فطيمة ضئيلا واهنا ، ويتعمق التفتت والضعف بصورة مضادةهى صورة الفتيان الذين انفتلت عضلاتهم وامتلأت حيوية كجرذان رابية خصبة لم يضرب فيها صائد .

هكذا يزخرف النص ويعقد صورة التفتت والتغير المدمر ، وهو يفعل ذلك إلى درجة أكثر ثراء على مستوى الدلالات الغورية فيه . ذلك أن فاعلية التغير التى تشكل جوهر الحركة تبدو متجهة باتجاهين متضادين : فهى تمر على الشــاعر فتزيده انحلالا وضعفا لكنها تمر على الجرذان التى تقطن الرابية فتزيدها امتلاء وسمنة وحيوية ، إذ إن زمن اللااصطياد هو زمن رخاء ونمو للجرذان . وبالطريقة نفسها يكون مرور الزمن على الفتيان حركة تغذية وتنمية وازدياد من العافية والقوة . وعلى مستوى آخر يبدو اسم الساحرة ذا دلالة ، فهو أيضاً مرتبط بفاعلية الزمن التغيرية . ففطيمة تشتق من « الفطام » وهى المفطومة . وفاعلية الزمن كما تتجلى فيها هى تعبير عن النمو والبلوغ من جهة (ولذلك يتم الفطام أصلا) والانقطاع من جهة أخرى ، لكن الاسم يستخدم فى صيغة التصغير ، واضعاً فطيمة فى زمن النضارة والصبا . وهكذا يكون الكبر الذى تمثله فطيمة والفتيان والجرذان نقيضاً مطلقاً للكبر الذى يمثله الشيخ الهرم ، وهو كبر ممتزج بالوجع المضنى وبحس اقتراب الموت « يقرب فى المجالس عودى » .

أما الحركة الثانية فهى الحركة المضادة : أنها ابتعاث زمن الحيوية والخصب والقوة الذى سيؤدى دور تحقيق توازن مضاد أو إلغاء وتجاوز للحركة الأولى .

ومن الشيق أن نلاحظ فوراً أن حجم الحركة المضادة يبلغ ثلاثة أضعاف الحركة الأولى ، وهذه خصيصة بنيوية لجميع النصوص المدروسة وللشعر الجاهلى بشكل عام . كأن تكوين الحركة المضادة بحاجة إلى امتداد زمنى ومكانى ونفسى ، أى إلى فضاء تصورى ، يبلغ درجة من الاتساع تسمح له بالطغيان على التوتر والقلق والتفتت التى تتمثل فى الحركة الأولى ثم الغائها . ومن الشيق أن نلاحظ ، ثانياً ، أن تكوين الحركة الثانية يتم فى إطار دلالى مرتبط ، ظاهرياً ، بالكرم

والعطاء لا بالقوة والمنعة والحيوية والصلابة ، وذلك شيء خارج على ما نتوقعه فى طبيعة تكوين الحركة الأولى . منطقياً ، نتوقع أن تكون الحركة المضادة تصويراً للقوة والشباب والحيوية والامتلاء الجسدى العضلى لتقف نقيضاً للحركة الأولى التى صورت الهزال والضعف . لكن ذلك لا يحدث ، بل تتبلور الحركة المضادة فى إطار الكرم والعطاء المادى وتبدو من وجهة نظر الدراسة التقليدية السطحية فخراً بكرم الشاعر وسخائه على الناس . لكن هل هذا سليم ؟ لا .

لأن الحركة المضادة لا علاقة لها بالكرم ، بل إنها لتجسيد رائع لطقوس الخصب ، لا سراب صور الحياة الزاخرة بتفجر الحيوية ، وبكلمة بسيطة للغذاء : للتغذية التى تتسرب إلى الجسد فتبنيه وتقويه وتمنحه الامتلاء والقوة والعافية التى تفتقر إليها الحركة الأولى والتى توجد فى نقيض الشاعر ، أى الفتيان والجرذان المليسة .

الحركة المضادة عباب زاخر من الغذاء الحسى المادى ، غذاء يتشكل فى صورتين باهرتين : صورة الكتلة الجامدة (اللحم) والمادة السائلة (الشحم والماء) مشتملا على مادتى الحياة والعافية . كما أنه يتشكل فى إطار طبيعى وثقافى مزدوج ، فهو يقوم على صورة اللحم النيء الذى لا ينتظر الشاعر الشمس لكى تطبخه ، لكنه يذبح على صنم هو نتاج ثقافى (بالمدلولات التى يعطيها ليفى ـ شتراوس لثنائية الطبيعة / الثقافة (Natare/Culture) . (١٣) بيد أن التجلى الأجمل لهذه المادة الغذائية الرائعة هو أنها لا زمنية ، لا تخضع لفاعلية الزمن ومروره . وتلك هى الدلالة العميقة للبيت السادس ، « فإذا قمرت اللحم لم أنظر به / نيئاً كما هو ماؤه شرق الغد » فالشاعر يقدم اللحم نيئاً لا ينتظر شرق الغد ، أى أنه لحم اللحظة الحاضرة الذى لم يمر عليه الزمن بعد . وتقف هذه الفورية واللازمنية نقيضاً لفاعلية الزمن التغييرية التى صنعت أصلا ضعف الشاعر وهزاله فى الحركة الأولى . أما عنصر السيولة الأساسى جداً ـ إذ إن السيولة هى التجسيد الأسمى للخصب والحياة والعافية وحركة الزمن البانية الحاملة للامتلاء ـ فإنه يتجلى فى الحديث عن « ماء اللحم » وفى الصورة المدهشة التى تأتى فى البيت السابع :

« وجرى بأعراض البيوت وأهلها وإلى المقامة ذى الغنى والمجتدى »

واصفة المستحيل ، وهو جريان اللحم بين البيوت والناس والأغنياء والفقراء ، وكأنه هواء العافية والحياة يمر على كل شيء فيملأه عافية وحياة ، ثم إن جريان الماء ليبلغ المقامة (الجماعة فى مجلس) مقدماً النقيض المباشر للدلالة الأولى التى برزت فيها صورة المجالس إذ جاءت فى سياق الهزال والمرض وزيارة المريض فى الحركة الأولى . كما أن المائية تعود إلى البروز فى البيت الثامن : « شرقاً به ماء السديف » بحيث تتحول الصورة بأكملها إلى تفجر مائى مغدق يملأ العروق والحياة بعطائه ويفيض فيها بحيوية الجسد وقوة الشباب . وفى هذه اللحظة الرائعة من دفق الحياة ، تختتم القصيدة ببيت يبدو غامضاً : فإذا تجمعت هوازن تتناشد جنباتها ألفيت الشاعر لم ينشد . هل يعنى ذلك أنه حين تذكر العيوب لا يعاب ؟ وما علاقة الجنب بالعيوب ؟ وإذا كان الجنب هو الوقيعة والشتم فما علاقة الوقيعة والشتم بالموقف ؟ .

أياً كانت حالة تجمع هوازن ومعنى تناشدها جنباتها ، فإن ثمة شيئاً واحداً أكيداً : هو أن البيت الأخير تأكيد لعظمة الذات التى خلقت الحياة وغذتها ووهبتها أى تأكيد لا كتمال القوة والحيوية والحفاظ على الحياة فى ذات الشاعر وتحوله إلى رمز خالص لذلك كله ، وبهذا التحول ينفصل عن تجمع الجماعة وعن غرض تناشدها ويغدو نائياً قائماً بذاته : لأنه وهب غنى الحيـاة وخصب الحيوية وماءها .

هكذا تكون الحركة المضادة خلقاً للامتلاء والعافية والقوة فى مقابل العرى والهزال والضعف . ويتجلى الامتلاء فى البيت الخامس فى صورة الزاهقات المكتنزة باللحم وفى صورة الحمول التى تحمل الأحمال وفى السنام المنتصب كالبناء المتجسد ، كما يتجلى فى المائية المتدفقة الخصبة . وهكذا تقف الحركة المضادة نقيضاً للخواء والهزال فى الحركة الأولى وصورة موسعة لصورة الفتيان والجرذان المكتنزين ، وصورة الريح الخرقاء التى تهب على الخطار المسند . وهكذا تنكشف الحركة عن شيء لا علاقة وثيقة له بالكرم أو الفخر بالكرم ، ويظهر بجلاء أن صورة الذبح والغذاء وأكل اللحم النيء

وزجر القداح كلها لا تأتى فى سياق محدد هو سياق الفخر بالكرم ، أى بوصفها حركة تقليدية فى نظام شعرى وقيمى محدد ، بل تأتى تجلياً للحظة الحيوية والمنعة والقوة ، أى لنقيض الخضوع للزمنية والتغير ، وهى بهذا الشكل ، حصيلة عملية تحول تطرأ على الوظيفة الثانية فى هذا الموقع من النص غالباً ما تبدو صورة للنشاط والحيوية والاندفاع على حصان قوى والقدرة على امتلاك النسا ، وفى كل هذه التجليات ، تكون الحركة المضادة تأسيساً للحظة تنبض بالقوة وبانتفاء الزمنية وفاعلية التغير المدمرة ، فى وجه حركة أولى تجسد قوة الزمن التغييرية المدمرة (١٤) . .

٢٢ — البنية المولدة : زخرفة المكونات الأساسية :

١ —

قد توسع البنية المولدة بطريقة أكثر توازناً مما هى عليه فى نص عوف بن عطية ، إذ تتمدد كلتا حركتيها وتشغل حيزاً معادلا للأخرى . لكن هذا التوسيع يخرج بالبنية عن طبيعتها إذ يغيّر العلاقات المكونة فيها فى الوقت الذى يزيد فيه درجة التعقيد والزخرفة فى كل من الحركتين . وبين أفضل النصوص تجسيداً هذه الآلية نص المرقش الأصغر (المفضليات ، ٥٥) .

١ — أمن رسم دار ماء عينيك يسفح   غدا من مقام أهله وتروحوا
٢ — تزجى بها خنس الظباء سخالها   جآذرها بالجو ورد وأصبح
٣ — أمِنْ بِنْتِ عَجْلاَنَ الخَيالُ المُطَرَّحُ   أَلَمَّ ورَحْلِى ساقِطٌ مُتَزَحزِحُ
٤ — فلمَّا انْتَبَهْتُ بالخَيالِ وراعنى   إذا هُوَ رَحْلِى والبِلادُ تَوَضَّحُ
٥ — ولكِنَّهُ زَوْرٌ يُيَقِّظُ نائِماً   ويُحْدِثُ أَشْجانًا بقَلبك تَجْرَحُ
٦ — بِكُلِّ مَبِيتٍ يعْتَرِينا ومَنْزِل   فلوْ أنَّها إذْ تُدْلِجُ اللَّيل تُصبِحُ
٧ — فولتْ وقد بَثَّتْ تباريحَ ما تَرَى   ووجْدِى بها إذْ تحْدُرُ الدَّمْعَ أبْرَحُ

٨ — وما قَهْوَةٌ صهْباءُ كالمسْك رِيحُها   تُعَلَّى على النَّاجُودِ طوْراً وتُقْدَحُ
٩ — ثوتْ فى سِباءِ الدَّنِّ عِشْرين حِجَّةً   يطانُ عليها قَرْمَدٌ وتُرَوَّحُ
١٠ — سباها رِجالٌ من يهُود تَباعَدُوا   لِجيلانَ يُدْنيها من السُّوق مُرْبِحُ
١١ — بِأَطْيبَ مِنْ فيها إذا جئْتُ طارِقاً   من الليل ، بلْ فُوها أَلَذُّ وأنْصحُ
١٢ — غَدوْنا بصافٍ كالعَسِيب مُجَلَّلٍ   طويناهُ حِيناً فَهو شِزْبٌ مُلَوَّحُ
١٣ — أَسِيلٍ نبيلٌ ليس فيهِ معابةٌ   كُمَيْتٌ كَلَوْن الصِّرْف أرْجلُ أقْرَحُ
١٤ — على مِثْلِه آتِى النَّدِىَّ مُخايِلاً   وأغمِزُ سِرًّا : أىُّ أمْرىَّ أربَحُ
١٥ — ويَسْبِقُ مَطْرُوداً ويَلحقُ طارِداً   ويَخْرُجُ من غَمٍّ المضِيقِ ويَجرحُ
١٦ — تراهُ بِشِكَّاتِ المُدَجَّج بَعْدَ ما   تقطَّع أقرانُ المُغِيرَة يَجمَحُ
١٧ — شَهِدْتُ بِهِ فى غارة مُسْبطِرَّةٍ   يُطاعِنُ أولاها فِئامٌ مُصَبَّحُ
١٨ — كمَا انتَفَجتْ من الظِّباءِ جِدايَةٌ   أَشَمُّ ، إذا ذَكَّرْتُهُ الشَّدَّ أفْيحُ
١٩ — يجُمُّ جُمُومَ الحِسْى جاشَ مَضِيقُهُ   وجُرِّدَهُ من تحتُ غَيلٌ وأبطحُ »

٢ —

يتكون النص من الحركتين الأساسيتين اللتين ؛ درستهما فى نص عوف بن عطية ، لكنه يضيف بينهما فى موقع دال حركة ثالثة تلعب دوراً توسطياً بعيد الأثر فى تشكيل بنية النص وتحديد طبيعة العلاقات التى تعطى البنية طاقتها الدلالية . تبدأ الحركة الأولى بالبيت الأول وتستمر حتى البيت السابع شاملة إياه ، أما الحركة الثالثة فإنها تشغل الأبيات (١٢ — ١٩) وبذلك يتعادل الحيزان اللذان تشغلهما الحركتان الأولى والثالثة تماماً . وبين الحركتين تأتى الحركة الثانية فى الأبيات : (٨ — ١١) مؤلفة وحدة أولية مكتملة لها طبيعة الصورة الشعرية الامتدادية .

تتألف الحركة الأولى من محورين : محور الديار الدارسة ، ومحور الخيال

الزائر . وتبدو ثمة درجة من الاستقلالية فى التكوين فى كل من الحركتين على صعيد دلالى ، ويلعب التصريع الذى يرد فى البيتين (١) ، (٣) دور المؤشر الإيقاعى على هذه الاستقلالية . ويلاحظ أن محور الديار ينقطع تماماً بعد بدء ارتسام محور الخيال الطارق ، ويشجع هذا على الاعتقاد بأن البيتين (١ ، ٢) قد يكونان ألصقا بالنص إلصاقاً . لكننى سأتجاهل هذا الاحتمال فى الدراسة الحاضرة .

تضم صورة الديار بعدين متضادين : الدار الدارسة التى ارتحل عنها أهلها (الخواء) وتوالد الظباء والجآذر فيها وخلقها لحياة من نمط مغاير (الامتلاء) . أحد البعدين يمثل فاعلية التغير المدمرة ، حتى تقضى على شكل من أشكال الحياة ، والثانى يمثل فاعلية التغير الخالقة للحياة إذ يسود شكل بديل من أشكال الحياة فى الديار ، ويسهم التكوين اللونى (ورد وأصبح) وفعل الحركة المتهادى (تزجى) فى تعميق ثراء صورة الحياة الجديدة . (كما يلاحظ أن وجود الدمع ينفى وجود المطر وهو القانون الذى كنت قد صغته فى فصل سابق) . (١٥) على محور الخيال الطارق يتشكل النص فى لغة شعرية نابضة بالحياة ذات قدرة بالغة على استبطان التجربة ورسم الانفعالات المرهفة التى تتخللها ، ويخلق هذا المحور حساً عميقاً بالأسى والقلق اللذين ينجليان فى إطار الزمنية المرهفة : « فلو أنها إذ تدلج الليل تصبح » ويسيطر على النص هنا حس بالخواء أيضاً هو استمرار للخواء فى المقطع السابق . فالبلاد خالية إلا من هذا الحضور الحلمى المعذب ومن الشاعر ورحله . يصبح الرحل وجوداً طاغى الحضور ولذلك فإنه يرصد بتفصيل . وتكتمل الحركة بيقظة انفعالية حادة جداً : التباريح فى أوجها ، والدمع فى أوج تحدره وإيلامه .

ويغدو محالا ، فى هذه اللحظة ، أن تتشكل حركة مضادة من النمط الذى يبدأ بالبروز فى البيت (١٢) ، وإذا أسقطنا الأبيات (٨ - ١١) فإن النقلة إلى هذه الحركة ستبدو خللا مفاجئاً حاداً ، لكن الحركة المضادة لا بد أن تتشكل .

من هنا تأتى الصورة الجميلة « . ما قهوة صهباء . . . بأطيب من فيها » استمراراً للحضور الباهر للخيال ، لكنه استمرار ينتقل من مستوى الحلم إلى مستوى ،

الذاكرة . فتجربة تذوق الفم العذب تنتمى إلى عالم الذاكرة لا إلى عالم الحلم ، وهكذا تولد شهوة تحول الخيال إلى حقيقة (فلو أنها إذ تدلج الليل تصبح) فى أوج الحدة الانفعالية التى تولدها زيادة الخيال ، حقيقة من نمط آخر : لا حضوراً فيزيائياً فى اللحظة الحاضرة ، بل حضوراً ذاكراتياً يفيض من الماضى إلى الحاضر . ومن الدال جداً أن محتوى الذاكرة المتبعة الآن يتمثل فى تجربة حسية أكثر خصوصية وحسية من البصر هى الذوق ، ذلك أن شهوة تمثل الحضور لا يمكن أن تشبع إلا بحضور من أعلى درجات الحسية ، كما أن من الدال جداً أن حضور المرأة من الذاكرة يأتى موحـداً بتجربة حسـية أخرى ذوقية أيضا وهى شرب الخمرة ، وهكذا تتوحد تجربتان حسيتان : طيب مذاق الفم وطيب شراب الخمرة ، لها بعدان ذوقى وشمى ، لتخلقا حضوراً من الماضى للمرأة يمثل تحقيقاً لشهوة تحول الحلم إلى حقيقة ، وهكذا يؤدى هذا الحضور الجديد وظيفة أساسية هى تجاوز لحظة الدمع والأسى والتباريح والوهم واللاتحقق المتمثلة فى الحركة الأولى (الخيال) والوصول بالنص إلى لحظة التحقق والنشوة (حتى لو كان ذلك مجرد فعل للذاكرة) . وبهذه الصورة تتوسط الحركة الثانية بين الحركة الأولى وبين الحركة المضادة التى ستبدأ بالتشكل فى البيت (١٢) متخذة شكل تجربة نشوة حسية من نمط آخر لكن له أبعاداً جنسية لا شك فيها ، هو شكل الاندفاع على حصان منجرد غضب مخترق والوصول به إلى ذروة الحيوية والحركية والنشاط وتنتهى الحركة بانفجار حسى مذهل ، هو انفجار الماء من باطن الأرض ، يعادل الانفجار الجنسى فى لحظة النشوة المطلقة . هكذا تكون متعة القبل اللذيذة قد استمرت لتتطور إلى أبعاد حسية من الحيوية العنيفة المتجسدة فى الحصان ، والاندفاع عليه لتصل أوج الاحتدام وتنفجر انفجار القذف فى عملية جنسية كاملة . ويسهم فى خلق هذا الحس المتوتر الجنسى صورتان : صورة المضيق التى تأتى فى البيت (١٥) أولا ثم فى البيت (١٩) لحظة انقذاف الماء وانفجاره ، وصورة القضيب (العسيب) الحصان الذى يخترق هذا المضيق . (وكلما ازداد المضيق ضيقاً كلما كان الجيشان أكثر حدة) .

تقوم الحركة الثانية بالتوسط بين الحركتين الأولى والثالثة على مستويين مختلفين : المستوى النفسى الدلالى ، والمستوى اللغوى . ذلك أن الحركة الأولى تتشكل فى إطار الجملة الفعلية أو الاسمية الدالة على الحاضر « يسفح ، تزجى ،

توضيح ، يبقظ ، يحدث ، تجرح ، يعثّر بنا إذ تدلج تصبح ، تحدر » لكنه حاضر قلق تشرخه أفعال ماضية رغم قلتها « غدا وتروحوا ، ألم ، انتبهت وراعنى ، فولت وقد بنت » . أما الحركة الثالثة فإنها تتشكل فى إطار الذاكرة والفعل الماضى بصورة سردية طاغية يتخللها الفعل المضارع أحياناً « آتى وأغمز ، يسبق ويلحق ويخرج ويجرح ، تراه ، يجمع ، يجم » .

أما الحركة الثانية فإنها تتوزع بصورة متعادلة بين الماضى والحاضر ، بين الوصف للمرأة فى اللحظة الحاضرة والحدث السردى . وهى تبدأ بالمضارع (كالحركة الأولى تماماً) وتنتقل إلى الماضى (ثوت) لتعود إلى المضارع « يقال وتروح » ثم إلى الماضى « سباها » فالحاضر « يدينها » لتنتهى بصيغة توحد الحاضر بالماضى إذ تأتى بخبر « ما » الحاضرة « بأطيب من فيها » ثم بالشرط الذى يحدث فيه الفعل الماضى ذو الدلالة على الحاضر والمستقبل « إذا جئت طارقاً » . كذلك تتوسط الحركة الثانية بين الحركتين على صعيد الفاعلية : فى الحركة الأولى تبدو الأنا عاجزة تماماً ، موضوعاً للفعل ، معذبة من قبل الفاعل الحقيقى (الخيال) . وفى الحركة الثالثة تبدو الأنا الفاعل المطلق ، إذ أن الشاعر غدا بالحصان راكباً إياه مخضعاً إياه لسيطرته الكلية . أما الحركة الثانية فإنها توسط بين الحالتين : فهى تبرز الشاعر فاعلاً « إذا جئت طارقاً » فى نواله للمرأة وتمتعه برحيقها العذب ، تبرز المرأة مستسلمة أو مستجيبة على الأقل (كالحصان) . ومن هنا دلالة الفعل العجيب الذى يستخدم فى أول بيت من شريحة الحصان « طويناه حيناً » الذى يبدو استمراراً لطى الشاعر للمرأة ضمناً . وهو فعل غير مألوف فى سياق وصف علاقة الشاعر بالحصان فى الشعر الجاهلى .

- ٣

يدعم اعتبار البنية التى تتبلور فى نص المرقش الأصغر بنية توليدية أولية ، واعتبار دور شريحة الخمرة فيها توسطياً ، كونها تتكرر فى عدد من النصوص لا بأس به خارجة من إطار النص الفردى ونص المصادفة ، إلى إطار النص المبنين بصيغة دالة . وسأناقش الآن نصاً آخر من هذا النمط مقسماً إياه إلى ثلاث شرائح

مرقمة I, II, III تجلو بسهولة الدور التوسطى لشريحة الخمرة فيه . وسأرمز لهذه البنية الجديدة بـ (GS 2) .

الأسود بن يعفر (المفضليات ، ١٢٥) :

I
١ ـ قد أصْبَحَ الحَبْلُ منْ أسماءَ مصْرُوما
بعْـدَ إئْتِلافٍ وحُـبٍّ كـانَ مكتُومـا

٢ ـ واسْتبْدَلتْ خُلة مِنِّى وقد علِمَـتْ
أن لنْ أبِيت بوادِى الخسْـفِ مذْمُومـا

٣ ـ عفٌّ صليبٌ إذا ما جُلْبَةٌ أزمَـتْ ... مِنْ خيْرِ قومْك موجوداً ومعدُومَا

٤ ـ لمَّا رأتْ أنَّ شيْب المَرْءِ شامِلُـهُ
بَعْـدَ الشَّباب ، وكـان الشَّيْبُ مشْؤومَـا

٥ ـ صَدَّت وقالت : أرى شيباً تفرَّعَهُ ... إن الشباب الذى يعلوا الجراثيما

II
٦ ـ كأنَّ ريقَتَها بَعْدَ الكـرى اغْتَبَقتْ ... صِرْفاً تخَيَّرهـا الحانُون خُرْطوما

٧ ـ سُلافة الـدَّنِّ مرفوعـاً نصائِبُهُ ... مُقلَّد الفغْو والرَّيحَانِ ملْثُومـا

٨ ـ وقد ثَوَى نِصْف حَوْلٍ أشْهُراً جُدُداً ... بباب أفَّـان يَبْتَارُ السَّلالِيمَا

٩ ـ حتَّـى تَناوَلَهـا صَهْباءَ صافِيةً ... يَرْشُو التُّجارَ عليهـا والتَّراجيمَا

III
١٠ ـ وسَمْحةِ المشْى شِملال قطعْتُ بها ... أرْضاً يحارُ بها الهادُون ديْمُومَا

١١ ـ مهامِهاً وخُـروقـاً لا أنيسَ بهـا ... إلَّا الضَّوابحَ والأَصْداءَ والبُومَا »

ـ ٤

يبدأ النص بالتفتت والتمزق فى العلاقة بين الشاعر والمرأة (أسماء) « بعد حب كان مكتوماً » وبعد زمن الائتلاف ، ويقحم النص فى هذه الحركة إياه الشاعر الذى يولد تهديداً مبطناً ، شبه مكتوم هو بدوره ، بأنه لن يسكت على الخسف وأنه من أفضل القوم الأحياء منهم والأموات .

ثم يعلل الشاعر صد أسماء رغم نبله عازياً إياه إلى بروز الشيب بعد الشباب ، أى إلى فاعلية الزمن والتغير الذى تولده ونضوب الحيوية بالمقارنة مع زمن الشباب الذى هو أوج العمـــر ، ويبدو الشيب وقد « تفرع » الشـــاعر ، كأنه يمزقه تمزيقاً .

وفجأة تأتى الحركة الثانية دون رباط شكلى واضح يشدها إلى الأولى وتبدو ، على مستوى البنية السطحية ، انتقالا قسرياً إلى موضوع لاعلاقة له بالأزمة ، أزمة التغير ومرور الزمن وتفتت العلاقة وتمزقها . لكن هذه الحركة ، على مستوى البنية العميقة ، ذات أهمية بالغة ودور حاسم فى تشكل البنية . فهى تستعيد زمناً يبلغ فيه الاتصال بين الشاعر والمرأة درجة عالية جداً تمثل نقيضاً للانفصام الحالى ، بتذوقه ريق المرأة العذب الذى له طعم الخمرة الصافية المعتقة البكر الطرية فى أول اندفاقها من دنها . وتستمر الصورة لتتبع خصائص الدن العالى فلا يمس الشوائب ، الممزوج بأطيب النبات والملثوم فلا تتسرب منه رائحة . لكن العنصر الأكثر دلالة فى الدن والخمرة هو أنهما يتجسدان فى البيت (٨) فى إطار الزمنية : فالدن ثوى نصف عام بباب أفان . أى أن الزمن قد مر عليه هو أيضاً ، بيد أن مرور الزمن عليه لم يؤد إلى تغيره إلى الأسوأ ، بل على العكس من ذلك زاده نقاء إذ كانت الأشهر التى مرت عليه أشهراً جدداً فهى لم تزدد قدماً بل إزدادت طراوة وجدة . وهكذا تتحول الخمرة إلى صهباء صافية . وتصل الشريحة الثانية إلى نقطة حيوية مفاجئة إذ تسمع أصوات التجار والتراجم وحركة التاجر « يبتار السلاليما » . وفى هذه اللحظة الحاسمة من نمو النص تأتى الحركة الثالثة موجزة فى البيتين (١٠ ، ١١) لتقحم صورة الناقة التى يندفع بها الشاعر ، وهى ناقة سمحة المشى خفيفة تندفع به إلى متاهات القفار حيث يحار الهادون وحيث لا ماء ولا نقاط تهدى الراحلين ، وتزداد حدة الصورة والتيه فى البيت الأخير إذ يطغى صوت الرياح المخترقة وينفرد الشاعر فى القفار مع أصوات البوم المنذرة والثعالب البرية ، ولا أنيس سوى هذه وتلك .

هكذا تتشكل الحركة الثالثة استجابة حادة للأولى : فهى اندفاع ناء عن أسماء التى تصد ، وهى توحد بالطبيعة فى خشونتها وقسوتها ، وهى تأكيد للحيوية الدافقة فى العروق والقوة والجرأة بإزاء ما تراه أسماء نضوباً للحيوية وذبولا . وهى توحد

بالعالم الطبيعى كحركة مضادة للانفصام عن العالم الإنسانى (أسماء) ، وهى ألفة للوحشة والبرارى بدلا من الإنسان . لكن هذه الحركة لم تكن لتكون ممكنة دون الدور التوسطى الذى تلعبه حركة الخمرة فتنقل النص من تجربة الأسى العميق وصد أسماء إلى الدخول فى عالم المتعة بأسماء عن طريق الذاكرة ، حيث يكون البطل فاعلا ، والمتعة الحسية الجسدية التى تخلقها الخمرة ، والصفاء المطلق الذى تبلغه . وكل ذلك توسط للصفاء النفسى النابع من العزلة والنأى عن عالم الإنسان والدخول فى عالم الصحبة المطلقة مع الناقة فقط ، الذات الأخرى . والناقة سمحة شملال تقف نقيضاً فى تسامحها لجو الحركة الأولى حيث أسماء غير سمحة .

٢٣ ــ التحولات : الحركة الأولى

١ ــ

لا يسمح لنا مفهوم التحولات باكتناه التجليات المتعددة للحركة المضادة فى النص فقط ، بل باستكشاف التجليات المختلفة للحركة الأولى أيضاً . ولعل التنوع فى هذه الحركة أن يكون أكثر بروزاً منه فى الحركة المضادة ، ولعل إدراكه أن يكون أكثر مساساً بالمفاهيم السائدة عن بنية القصيدة الجاهلية . فلقد رأينا كيف اعتبر ابن قتيبة الوقوف على الديار الحركة الأولى فى القصيدة ، ثم ورثنا هذا التصور دون بذل الجهد العلمى الكافى لامتحانه . وهكذا ساد تصور مشوه لوجود مقدمة كليلة « للقصيدة الجاهلية » وكتبت فى الموضوع كتب متخصصة .

لكن استقراء الشعر الجاهلى استقراء دقيقاً يكشف عن زيف هذا التصور ، سواء أكان هذا الاستقراء لدواوين شعراء أفراد أو لمجموعات شعرية مختارة (١٦) . لقد أظهرت دراسة الأعشى ؛ مثلا أن عدد القصائد التى تبدأ بالأطلال ينحصر فى خمس نصوص من اثنين وثمانين نصا فى ديوانه ، يقابل ذلك عدد كبير من القصائد التى تبدأ بتجليات أخرى للزمنية والتوتر والانكسار والهشاشة .

كذلك أظهرت دراسة المفضليات والأصمعيات أن النصوص التى تبدأ بالأطلال لا تشكل إلا نسبة ضئيلة بالقياس إلى النصوص التى تبدأ بتجليات أخرى لتجربة الزمنية والهشاشة والتفتت ، وأن عدد النصوص التى تبدأ بالأطلال على أى حال

أقل من ١٣٪ فى المجموعتين ، وفيما يبلغ نسبة ١٧ ٪ فى المفضليات فإنه لا يتجاوز ٦ ٪ فى الأصمعيات .

ويكشف تنظيم ترتيب النصوص فى جداول مماثلة للجداول التى نظمها بروب للحكاية الخرافية خصيصة أساسية : هى أن الحركة الأولى تتخذ أشكالا متباينة لكنها جميعاً تشكل وظيفة واحدة هى تجسيد فاعلية الزمن التدميرية وعمليته التغير وحس التوتر والقلق والهشاشة فى الوجود الإنسانى : إما على مستوى الزمان أو على مستوى المكان أو على مستوى العلاقات الإنسانية . ولكل من هذه المستويات تجلياته المتميزة وأهميته الخاصة فى مسار القصيدة الكلى . هكذا يمكن اعتبار أى حركة من هذا النمط واحدة من التجليات الكثيرة لهذه الوظيفة . ويمكن تتبع التجليات الأخرى لها بصورة دقيقة . وسأورد الآن تجليات أربعة : أحدها يتم بالقياس إلى الإنسان (الشيب) ، والثانى بالقياس إلى العلاقات الإنسانية فى تجل أساسى لها : رجل وامرأة والثالث بالقياس إلى العلاقات الإنسانية فى بعدها الجماعى ، والرابع فى تجليه فى المكان (وهو حركة الأطلال الفعلية) . وما أظننى بحاجة إلى عقد مناقشات مستفيضة لهذه النماذج لأنها تفصح عن نفسها دون صعوبة ؛ ولذلك سأكتفى بإشارات سريعة تتناول آخر نص اقتبسه لإبراز سمات معينة فيه لها دلالتها القابلة للانسحاب على نصوص أخرى كثيرة .

(نموذج ١)

١ — ١ سلامة بن جندل السعدى (المفضليات ، ٢٢) .

أودى الشباب حميداً ذو التعاجيب   أودى وذلك شأو غير مطلوب
ولى حثيثاً وهذا الشيب يطلبه   لو كان يدركه ركض اليعاقيب
أودى الشباب الذى مجد عواقبه   فيه نلذ ، ولا لذات للشيب
وللشباب إذا دامت بشاشته   ود القلوب من البيض الرعابيب »

(نموذج ١)

١ - ٢ معاوية بن مالك (المفضليات ، ١٠٥) .

أجد القلب من سلمى اجتنابا   وأقصر بعد ما شابت وشابا

وشاب لداته وعدلن عنه   كما أنضيت من لبس ثيابا
فإن تك نبلها طاشت ونبلى   فقد نرمى بها حقباً صيابا
فتصطاد الرجال إذا رمتهم   وأصطاد المخبأة الكعابا
فإن تك لا تصيد اليوم شيئاً   وآب قنيصها سلماً وهابا
فإن لها منازل خاويات   على نَمَلَى وقفت بها الركابا »

(نموذج ٢)

١ — ٣ العلاقات الإنسانية : رجل / امرأة .

عمرو بن الأهتم : المفضليات ، ٢٣) .

ألا طرقت أسماء وهى طروق   وبانت على أن الخيال يشوق
بحاجة محزون كأن فؤاده   جناح وهى عظماه وهو خفوق
وهان على أسماء أن شطت النوى   يحن إليها واله ويتوق »

(نموذج ٢)

١ — ٤ عبدة بن الطبيب : (المفضليات ، ٢٦)

« هل حبل خولة بعد الهجر موصول   أم أنت عنها بعيد الدار مشغول
حلت خويلة فى دار مجاورة   أهل المدائن فيها الديك والفيل
يقارعون رؤوس العجم ضاحية   منهم فوارس لا عزل ولا ميل
فخامر القلب من ترجيع ذكرتها   رس لطيف ورهن منك مكبول
رس كرسى أخى الحمى اذا غبرت   يوماً تأويه منها عقابيل
وللأحبة أيام تذكرها   وللنوى قبل يوم البين تأويل
إن التى ضربت بيتاً مهاجرة   بكوفة الجند غالت ودها غول
فعد عنها ولا تشغلك عن عمل   إن الصبابة بعد الشيب تضليل »

(نموذج ٢)

رجل / امرأة

١ – ٥ ثعلبة بن صعير : (المفضليات ، ٢٤) .

« هل عند عمرة من بتات مسافر ... ذى حاجة متروح أو باكر
سئم الإقامة بعد طول ثوائه ... وقضى لبانته فليس بناظر (١٨)
لعدات ذى أرب ولا لمواعد ... خلف ولو حلفت بأسحم مائر
وعدتك ثمت أخلفت موعودها ... ولعل ما منعتك ليس بضائر
وأرى الغوانى لا يدوم وصالها ... أبداً على عسر ولا لمياسر
وإذا خليلك لم يدم لك وصله ... فاقطع لبانته بحرف ضامر »

(نموذج ٣)

العلاقات الإنسانية فى بعدها الجماعى

١ – ٦ المرقش الأكبر : (المفضليات ، ٤٩) .

« هل تعرف الدار عفا رسمها ... الا الأثافى ومبنى الخيم »
أعرفها داراً لأسماء فالدمع ... على الخدين سح سجم
أمست خلاء بعد سكانها ... مقفرة ما أن بها من أرم
إلا من العين ترعى بها ... كالفارسيين مشوا فى الكمم
بعد جميع قد أراهم بها ... لهم قباب وعليهم نعم »

(نموذج ٣)

البعد الجماعى

١ – ٧ بشر بن أبى خازم (المفضليات ، ٩٨) .

« ألا بان الخليط ولم يزاروا ... وقلبك فى الظعائن مستعار
تؤم بها الحداة مياه نخل ... وفيها عن أبانين ازورار
أسائل صاحبى ولقد أرانى ... بصيراً بالظعائن حيث ساروا

أحاذر أن تبين بنو عقيل ... بجارتنا فقد حق الحذار
فلأياً ما قصرت الطرف عنهم ... بقانية وقد تلع النهار
بليل ما أتين على أروم ... وشابة عن شمائلها تعار
كأن ظباء أسنمة عليها ... كوانس قالصاً عنها المغار
يفلجن الشفاه عن اقحوان ... جلاه أغب سارية قطار
وفى الأظعان آنسة لعوب ... تيمم أهلها بلداً فساروا
من اللائى غذين بغير بؤس ... منازلها القصيمة فالأوار
غذاها قارص يجرى عليها ... ومحض حين تبتعث العشار
نبيلة موضع الحجلين خود ... وفى الكشحين والبطن اضطمار
ثقال كلما رامت قياماً ... وفيها حين تندفع انبهار
فبت مسهداً أرقاً كأنى ... تمشت فى مفاصلى العقار
أراقب فى السماء بنات نعش ... وقد دارت كما عطف الصوار
وعاندت الثريا بعد هدء ... معاندة لها العيوق جار
فيا للناس للرجل المعنى ... بطول الدهر إذ طال الحصار
فإن تكن العقيليات شطت ... بهن وبالرهينات الديار
فقد كانت لنا ولهن ، حتى ... زوتنا الحرب ، أيام قصار
ليالى لا أطاوع من نهانى ... ويضفو فوق كعبى الازار »

(نموذج ٣)

البعد الجماعى

١ – ٨ ضابىء بن الحارث (الأصمعيات ، ٦٣) . .

١ _ غشيت لليلى رسم دار ومنزلا ... أبى باللوى فالتبر أن يتحولا
٢ _ تكاد مغانيها تقول من البلى ... لسائلها عن اهلها : لا تغيلا

٣ – وقفتُ بها لا قاضياً لى حاجة ... ولا أن تُبين الدارُ شيئاً فأسألا
٤ – سِوَى أننى قد قلت : يا ليت أهلها ... بها والمُنى كانتْ أضلَّ وأجهلا
٥ – بكيْتَ وما يُبكيكَ من رسم دمنة ... مُبِنًّا حمامٌ بينها مُتظلِّلا
٦ – عهدتُ بها الحَىَّ الجميع فأصبحوا ... أتوْا داعياً لله عَمٌ وخلَّلاَ .
٧ – عَهدتُ بها فتيانَ حربٍ وشَتْوَة ... كراما يَفُكُّونَ الأَسيرَ المكبَّلا
٨ – وكم دونَ ليلى مِن فلاةٍ كأنَّما ... تجَلَّل أعلاها مُلاءٌ مُعَضَّلا
٩ – مهامه تيهٍ من عُنيْزة أَصبحتْ ... تخالُ بها القعْقَاع غارِبَ أَجْزَلَا
١٠ – مُخفِّقة لا يَهْتَدى لِفلاتِها ... من القوم إلَّا مَن مضى وتَوكَّلا
١١ – يهالُ بها ركْبُ الفلاةِ من الرَّدَى ... ومِن خوفِ هاديهمْ وماقد تحمَّلا
١٢ – إذا جال فيها الثَّورُ شبَّهت شخْصه ... بجَوْزِ الفَلاةِ بَرْبريـاً مُجَلَّلاَ »

(نموذج ٤) – المكان

١ – ٩ المخبل السعدى (المفضليات ، ٢١)

« ذكر الرباب وذكرها سقم ... فصبا ، وليس لمن صبا حلم
وإذا ألم خيالها طرفت ... عينى ، فماء شؤونها سجم
كاللؤلؤ المسجور أغفل فى ... سلك النظام فخانه النظم
وأرى لها داراً بأغدرة الـ ... سيدان لم يدرس لها رسم
إلا رماداً هامداً دفعت ... عنه الرياح خوالد سحم
وبقية النؤى الذى رفعت ... أعضاده فتوى له جذم
فكأن ما أبقى البوارج والـ ... أمطار من عرصاتها الوشم
تقر وبها البقر المسارب واخ ... تلطت بها الآرام والأدم
وكأن أطلاء الجآذر والـ ... غزلان حول رسومها البهم

ولقد تحل بها الرباب لها ... سلف يغل عدوها فخم
بردية سبق النعيم بها ... أقرانها وغلا بها عظم »

(نموذج ٤)

١ – ٩ سلامة بن جندل (الأصمعيات ، ٤٢)

« لمن طلل مثل الكتاب المنمق ... خلا عهده بين الصليب فمطرق
أكب عليه كاتب بدواته ... وحادثه فى العين جدة مهرق
لأسماء إذ تهوى وصالك أنها ... كذى جدة من وحش صاحة مرشق
له بقرار الصاب بقل يلسه ... وإن يتقدم بالدكادك يأنق
وقفت بها ما إن تبين اسائل ... وهل تفقه الصم الخوالد منطق
فبت كأن الكأس طال اعتيادها ... على بصاف من رحيق مروق
كريم ذكى المسك بالليل ريحه ... يصفق فى إبريق جعد منطق
وماذا تبكى من رسوم محيلة ... خلاء كسحق اليمنة المتمزق

تتشابك فى نص سلامة أبعاد المكان بأبعاد الزمان حول محور أساسى هو التغير ونقيض هذه الأبعاد جميعاً من بؤرة العلاقة بين الرجل والمرأة . وتتعدد اللحظة الزمنية متراوحة بين عهد الهوى « إذ تهوى وصالك » وعهد التفتت ، وعهد الوقوف أمام الصم الخوالد . ويأتلق فى غمرة عملية التغير المدمرة للعلاقات الإنسانية وجهها الإيجابى الذى يفتج النبت السامق الأنيق المعجب وصور الحيوانات الوحشية الجميلة . وعلى مستوى تخيلى صرف ، يتحول المكان من وجود هش مدمر إلى وجود أبدى إذ تطغى عليه صورة الكتاب المنمق ولغة الجدة والتجدد . وتتراوح البنية اللغوية نفسها بين الماضى « خلا عهده » و « لأسماء إذ تهوى وصالك » وبين الحاضر « إنها كذى جدة من وحش صاحة مرشق » و « يصفق » و « ماذا يبكى » . ويزدحم النص بالزمنية على مستوى الفعل أو الألفاظ المفردة : « خلا عهده » ، « جدة مهرق » « وان يتقدم يأنق » « المسك بالليل ريحه » ، « رسوم محيلة » « خلاء » ، « المتمزق » كما يزدحم بلغة المكان « طلل » ،

« بين الصليب فحطرق » ، « وحش صاحة » ، « بقرار الصلب » ، « بالدكادك » « الصم الخوالد » ، « رسوم . . »

— ٢

تكشف النماذج المقتبسة هنا تجليات متعددة لتجربة التفتت والتهاوى التى تولدها فاعلية الزمن من حيث هى حامل للتغير . وتحتل كل من هذه التجليات شريحة واحدة فى نص متعدد الشرائح . بيد أن تجربة التفتت فى أى من تجلياتها قد تمتد لتشغل فضاء النص الشعرى كله ، خالقة فى الواقع بنية وحيدة التيار وحيدة الشريحة ، وقد تخفت الحركة المضادة فى مثل هذه البنية فتبدو أقرب الى نزع الاحتضار الذى ينتفض به جسد يحاول التماسك فى وجه الموت . ولعل أكمل نص أعرفه تجسيداً لهذا النمط من البنية أن يكون نص سوار بن المضرب (الأصمعيات ٩١) الذى أثبته هنا كاملا وأناقشه بإيجاز من أجل أن أبرز مغايرته للبنية متعددة الشرائح مع أنه يمتلك محور نمو مشترك معها هو محور التفتت الذى يشرخ العلاقة بين الرجل والمرأة ، ورغم أن هذا النص متأخر نسبياً فإنه يصلح فى تصورى نموذجاً للدراسة لأنه يكشف عن رسوخ آلية تشكيل البنية وامتدادها التاريخى وخضوعها فى الوقت نفسه لعمليات تطوير وتحوير دالة .

١ — « ألم ترَني وإنْ أنبأتُ أنّي   طوَيْتُ الكشحَ عن طلبِ الغواني
٢ — أحِبُّ عُمَانَ من حُبّى سُليْمى   وما طِبِّي بحُبِّ قُرى عُمانِ
٣ — علاقة عاشقٍ وهوىً مُتاحاً   فما أنا والهوى مُتدانيانِ
٤ — تذكّرُ ما تذكّرَ من سُلَيْمَى   ولكنَّ المزارَ بها نآني
٥ — فلا انسى ليالى بالكَلَنْدى   فنِينَ وكلُّ هذا العيشِ فانِ
٦ — ويوماً بالمجازة يوم صِدْقٍ   ويوماً بين ضَنْك وصومحانِ
٧ — الا يا سلْمَ سيّدة الغوانِي   أمَا يُفْدَى بأرضكِ تلكِ عَانِ
٨ — وما عانيك يا ابنة آل قيْسٍ   بمَفْحُوشٍ عليه ولا مُهَانِ

٩ — امنْ اهْلِ النَّقبا طرَقتْ سُليْمى   طريداً بين شُنظُب والثّمانِ
١٠ — سرَيِ من ليلِهِ حتى إذا ما   تدلّى النّجمُ كالأُدمِ الهجانِ
١١ — رَمَى بلدٌ به بلدا فأَضْحَى   بظمْأى الرِّيح خاشِعة القنان
١٢ — تمُوتُ بناتُ نيْسبها وبَغْبَى   على رُكْبانِها شرِكُ المِتَان
١٣ — يطوِّى عند رُكبة أرحَبىٍّ   عيد العجْب من طرَف الجرَان
١٤ — مَطيَّة خائف ورجيع حَاج   شموذ الذيل مُنطاق اللّبان
١٥ — قذيف تنائف غُبْر وحاج   تقحَّمَ خائفاً قُحم الجَبان
١٦ — كأنَّ يَديه حين يقالُ سِيروا   على مَتن التَّنُوفةِ غضبتان
١٧ — يقِيسان الفلاة كما تغالى   خليعَا غاية يتبادران
١٨ — كأنّهما إذا حثَّ المطايا   يدَا يَسر المتاحَةِ مسْتعان
١٩ — سَبُوتا الرَّجْع مائِرَتا الأَعَالِي   إذا كلَّ المطىُّ سفيهتان
٢٠ — وهادٍ شعشع هجمت عليه   توَال مايسرى فيها توَان
٢١ — أعاذِلتى فى سلمى دَعَانِي   فإنِّى لا أُطاوعُ مَن نهانى
٢٢ — ولو أنى أُطيعكما بسَلمى   لكنتُ كبعض من لا ترُشِدَان
٢٣ — دعانى من أذاتِكُما ولكن   بذكر المذحِجيَّة علِّلانِى
٢٤ — فإن هواى ما علِمت سُليْمى   يَمان إنَّ منزلها يمان
٢٥ — تكلُّ الرِّيحُ دون بلادِ سلمى   ويسرَّاتُ المنوَّقةِ . الهجان
٢٦ — بكلِّ تنوفة للرِّيح فيها   حفيفٌ لا يروعُ التُّرب وان
٢٧ — إذا ما المسنفاتُ عَلوْن منها   رقاقاً أو سَماوَة صحصحان

٢٨ – يَخِدْنَ كأنَّهـنَّ بكـلِّ خرْق ... وإغساءِ الظـلامِ على رهـان

٢٩ – وإن غـوَّرن هاجـرة بفيْف ... كأنَّ سَرَابها قِطـع الـدُّخـان

٣٠ – وضعْـن بـه أجنَّة مُجْهضات ... وضِعن لثالـث عَلقاً وثـان

٣١ – وليل فيه تحسَبُ كلَّ نجْـم ... بدا لك من خصاصةِ طيلسان

٣٢ – نعْشـتُ به أزمَّـة طـاويات ... نواج لا تبينُ على اكتنـان

٣٣ – تُثيـرُ عـوازب الكُدْرىِّ وَهناً ... كـأنَّ فِراخهـا قُمْـرُ الأفـانى

٣٤ – يطـأْن خُـدودَه متشمِّعات ... على سُمْر تفُضُّ حَصَى المتـان

٣٥ – سَرَين جميعَـه حتَّـى تـولَّى ... كما انكبَّ المعبَّـدُ للجـران

٣٦ – وشقَّ الصُّبحُ أُخرَى الليل شقّاً ... جماحَ أغـرَّ منقطِع العنـان

٣٧ – وما سَامـى بسيِّئة الْمُحَيّـا ... ولا عَشْراءَ عاسيَةِ البَنـان

٣ – ألا قـد هاجَنى فازددْتُ شوقاً ... بكـاءُ حَمـامتين تجـاوبَان

٣٩ – تنادَى الطائران . بصُرمِ سَلمى ... على غُصْنين من غربْ وبَـان

٤٠ – فكان البانُ أن بانت سُليْمى ... وبالغرْب اغتـرابٌ غيـرُ دَان

٤١ – ولو سـألت سَرَاة الْحيِّ عنِّـى ... عـلى أنِّى تلوَّن بى زمـانى

٤٢ – لنبَّـأهـا ذُوُو أحساب قومْى ... وأعْـدائى فكلٌّ قـد بَلانى

٤٣ – بدَفـع الـذَّمِّ عـن حَسَبى بمالى ... وزبُّونـات أشْـوَس تيحَان

٤٤ – وأنى لا أزالُ أخـا حِفاظ. ... إذا لم أجْنِ كنتُ مجنَّ جـان

٣ –

ان أول ما يكشفه هذا النص هو استقلالية التجربة الانفعالية النابعة من تمزق العلاقة بين الرجل والمرأة وتحول النسيب ، بلغة النقد التقليدى ، الى نص شعرى مستقل طويل . وليظهر ذلك عدم شمولية النموذج الذى وصفه ابن قتيبه والذى يأتى فيه النسيب حركة ذات وظيفة محددة ضمن بنية كلية يكون هو فيها تالياً للوقوف على الديار وبكاء الأطلال .

كذلك يكشف النص عملية جوهرية ، هى انصهار الوحدة المكونة الأولية « الناقة » أو « الرحلة » فى وهج التجربة الانفعالية وتشكيلها حركة نابعة من تجربة التمزق والتفتت دون أن تتحول الى شريحة ذات استقلال نسبى . فاتجاه الرحلة هنا ليس بعيداً عن الحبيبة أو الى ممدوح ، كما أنه ليس بديلا تعويضياً من نمط آخر ، بل اندغام فى وهج الحنين الى الوصول اليها والانحلال فى التوق المتجاوز للمسافات القائمة بين الشاعر وبينها .

٤ –

يؤكد مفهوم التحولات ، بالتركيز الذى يفرضه على استقراء الحركة الأولى فى تجلياتها المتعددة ، حقيقة كنت قد ناقشتها فى فصل سابق لا شك أنها عميقة الدلالة وتتطلب محاولة تفسير لا فى سياق جزئى كبنية القصيدة ، بل فى سياق الثقافة بأكملها والشرط الإنسانى فى أبعاده المختلفة : جغرافياً ومناخياً واقتصادياً واجتماعياً وسياسياً : هى حقيقة أن النص الشعرى الجاهلى دائماً ، ودون استثناء تقريباً ، ينبع من الواقع المأساوى ، من لحظة الفقدان والتفتت والأسى والتمزق ، ثم يبدأ باستكمال بنيته بسبل مختلفة متباينة . فلحظة ولادة النص هى دائماً لحظة المأساة ، أى أن الحاضر لا صفة له ولا سمة سوى أنه حاضر التغير والانكسار والتفجع . ونادرة جداً هى النصوص التى تبدأ فعلا بلحظة الحيوية والخصب ، والجمال والفرح الغامر ، وتستمر لتنمى هذه الرؤيا والانفعالات التى تفيض منها . وإذا حدث ذلك فإنه يقتصر دون استثناء تقريباً على القصيدة من النمط (ب و ش) أما القصيدة متعددة الشرائح فإن مصدرها دائماً هو حس الهشاشة

وعملية التغير التى تؤدى الى التمزق والتفتت . وبين الاستثناءات القليلة جداً معلقة عمرو بن كلثوم التى تفيض من نشوة الخمرة فى مطلعها قبل أن يتبلور حس الموت فى بيتها الخامس ، ثم تبدأ بنسج خيوطها المأساوية . وهذه نقطة شيقة سأعود إليها فى المستقبل فى سياق مناقشتى للمعلقات بوصفها جميعاً تشكل بنية واحدة تشمل مكونات الرؤيا المركزية للثقافة بأنماطها المتباينة . ولا شك أن معلقة عمرو تبدو من هذا المنظور الطرف النقيض للمعلقات الأخرى أى الطرف الذى يضيف الى النموذج درجة عالية من التنوع والاكتمال .

٢٤ — غموض البنيــة

١ —

يسمح لنا التصور الذى نمى حتى الآن عن البنية التوليدية ومفهوم التحولات التى قد تخضع لها بطرح مشكلات متعلقة بالبنية لا يمكن أصلا بلورتها فى غياب هذا التصور . ذلك أننا قد نواجه بنص يبدو فى قراءته الأولى مجموعة من المكونات التى لا تنصهر فى بنية كلية . بل تظل تشكلا لا مبنيناً ذا طبيعة إلصاقية . لكننا حين نموضع النص بإزاء البنية التوليدية نكتشف مكوناته الغائبة التى يعيد ادخالها إلى جسد النص تشكيله بطريقة تجلو بنيته الأساسية المميزة . أى أننا نكتشف ، بهذه العملية ، سلسلة من التحولات أدت فى النهاية إلى تكوين النص بصيغته الحاضرة ، رغم خلوه من بعض العناصر المكونة للجملة الأساسية . وبين أكثر النصوص جلاء لهذه العملية نص الأسود بن يعفر (المفضليات ، ١٢٥) الذى كنت قد أوردته سابقاً فى معرض آخر ، وسأناقشه الآن مناقشة سريعة بغرض ابراز النقطة المحددة التى تعنينى هنا ، رغم ما سيقودنى هذا إليه من تكرار يصعب تجنبه .

يتكون النص من أربع حركات : الأولى هى حركة التوتر والانصرام القائم بين الشاعر وأسماء (الحبيبة) بعد حب كان ، والثانية تفسر هذا الانصرام بحلول الشيب ، والثالثة ابراز مفاجىء لصورة الحبيبة الفيزيائية منماة من خلال صورة الريق / الخمرة التى تحتل بعد ذلك أربعة أبيات أى أكثر من ثلث القصيدة (١١ بيتاً) ، والرابعة اختراق الشاعر للصحراء على ناقته .

تبدو الحركتان الأولى والثانية متجانستين مترابطتين ترابطاً يحيلهما فى الواقع الى شريحة واحدة هى شريحة انصرام العلاقة بين الشاعر والحبيبة . ومقابل ذلك تأتى الحركة الثالثة منقطعة تماماً عن هاتين الوحدتين ، كما تأتى الحــركة الرابعة منقطعة عما ســبقها .

لكن وضع النص فى علاقة مباشرة مع البنية التوليدية (GS 1) يكشف تركيبه الضمنى المتبطن الذى يمكن أن يوصف بالإشارة الى المفاهيم التى استخدمت لوصف (GS 1) وأهمها مفهوم الحركة المضادة وابتعاث زمن الحيوية والاندفاع من العالم الداخلى إلى العالم الخارجى . ومن هذا المنظور ، يبرز مكون غائب هو الذى يربط على صعيد البنية العميقة بين شريحة التوتر والانصرام وشريحة وصف طيب ريق الحبيبة وكونها كالخمرة الرائعة (التى تتجلى فعــلا على صعيد البنية السطحية) . وتصبح الشريحة الأخيرة ابتعاثاً لزمن الحيوية يجسد استجابة حادة للحظة الحاضرة ، لحظة الانصرام والشيب ، وفى هذا الابتعاث لا تكون الحبيبة صادة بل تكون على أروع ما يمكن أن يكون العطاء إذ تعطى من ريقها المسكر كالخمرة المعتقة . ومن المنظور نفسه تبدو الحركة الرابعة استجابة أخرى ، فى اللحظة الحاضرة ، للحظة القطيعة والأسى ، عن طريق الاندفاع إلى خشونة العالم اندفاعاً يبرز الحسية والخطر والحدة والكثافة بل حتى الخوف والقلق المرافقين لوحدة الإنسان فى طبيعة قاسية كهذه . وبمثل هذا التفسير تبدو القصيدة ، فجأة ، فى بعدها الحاضر والغائب بنية كلية شاملة لا مجموعة من المكونات المدمجة ، إلصاقياً . ويمكن فى الواقع جلاء هذه البنية بكتابة النص ، كما كتبته سابقاً ، موزعاً فى ثلاث شرائح بمقاطع مرقمة III, II, I كما تكتب كثير من القصائد الحديثة وبإعادة الكتابة هذه نسمح للبنية العميقة بالتجلى دون أن تكون هناك عناصر صريحة على صعيد البنية السطحية تلعب دور المؤشرات اللغوية على ترابط مكونات البنيــة .

٢ —

يماثل نص الأسود بن يعفر نص لثعلبة بن عمرو العبدى (المفضليات ، رقم ٧٤) ناقشت صورة من صوره فى سياق آخر من هذا البحث ، يتشكل من

حركة أولى هى حركة الأطلال التى تبرز من خلال ربطها بصورة الكاتب والنص المكتوب ثم من حركة ثانية مفاجئة تماماً تبدو معزولة عزلة كاملة عن الحركة الأولى وتبدأ بواو رب ثم صورة الناقة لتتوالى بعدها صور حسن البلاء فى المعركة وقتال الشاعر قتال من يؤمن بأن الموت هو النهاية ، وألا مهرب منه . وتختتم القصيدة بالربط بين رؤيا الموت هذه وبين رؤيا البطولة والمغامرة التى يحملها الشاعر .

يبدو النص ، بهذه الصورة التخطيطية له ، مفككاً لا مبنيناً ، لأنه يفتقر الى نمو داخلى من حركة الأطلال إلى حركة إدراك حتمية الموت . لكننا حين نربط تشكله بالبنية التوليدية المناقشة أعلاه ، نكتشف أن هذه البنية تخضع لتحولات أساسية فيه تجعلها تفقد الحركة الصريحة التى تربط بين تجربة الاندثار وفاعلية الزمن التدميرية فى الأطلال وبين رؤيا الشاعر للموت . وحين نعيد موضعة النص فى إطار البنية التوليدية الأساسية يبرز بجلاء كون حركة الناقة والاندفاع فى الرحلة الشاقة فى الصحراء جزءاً من تكوين الحركة المضادة لفاعلية الزمن كما تتجسد فى الأطلال ، وهى حركة البطولة الفيزيائية التى تبرز هنا جميع مكوناتها الأساسية : المطية السريعة والرمح الفاتك ، والدرع التى تمنح الحياة ، والقوس النموذجية ، والسيف الباتر ، ثم هذا اليقين المطلق بحتمية الموت مهما تحصن المرء درءاً له ، الذى يجعل من العبث أن يخشى الإنسان الموت ويجعل استجابته الطبيعية لحتميته المغامرة والاندفاع دون تردد أو وجل :

بهذا الاكتشاف للبنية وتحولاتها ، تبدو القصيدة مبنينة مجسدة لرؤيا جوهرية تنبع من وعى فاعلية الزمن التدميرية فى الأشياء (الطبيعية) والوجود الإنسانى الجماعى (الأطلال) والوجود الفردى . فالزمن هو قوة الموت الجارفة التى لامهرب منها ، والتى تنال الإنسان مهما بلغت مناعة الحصون التى يضربها حول نفسه فى مواجهة الموت :

« ولو كنت فى غمدان يحرس بابه   أراجيل احبوش واسود آلف

إذا لا تتنى حيث كنت منيتى   يخب بها هاد لإثرى قائف »

ومن هذا الوعى الحاد لحتمية الموت تنبع استجابة البطولة ، فالبطولة هنا حركة

تهدف إلى تجاوز عبثية الوجود الإنسانى ، عبثية انتهاء الحياة بالموت ، عبثية تدمير الزمن والموت لكل أشكال الحياة . البطولة هى استجابة اليأس المطلق التى تحيل اليأس من الحياة إلى دفاع شرس عن هذه الحياة . ومن هنا الطبيعة الضدية لتجربة القصيدة ، التى تشكل نمواً للطبيعة الضدية للصورة الشعرية فى حركة الأطلال التى تبرز فناء الأطلال فى اطار بقاء فعل الكتابة . واضاءة لهذه النقطة تستحق خصيصة هامة فى النص أن تؤكد بقوة : هى أن هذه القدرة على القتال ، هذا السلاح المخيف الذى يملكه البطل توظف لا لتدمير الحياة ، حياة الآخرين ، بل لإنقاذ الحياة (حياة البطل وحياة المستغيثين) ، فليس هناك فى النص كله اشارة واحدة إلى القتل ، لكن هناك تأكيداً عميقاً لقدرة الشاعر على حماية الحياة . ومن هذا المنظور بالضبط نفهم طبيعة الصورة الشعرية المعقدة فى البيت (٧) التى تصور الدرع عن طريق صورة الغدير الناعم المتحرك الذى يسقط فوقه المطر وتحركه الريح ، أى عن طريق الرمز الأساسى للحياة فى الصحراء : الغيث والغدران فى وهج الصيف ، حيث تكون قطرة الماء انقاذاً رائعاً للحياة .

هكذا تتشكل القصيدة فى اطار رؤية الزمن والموت من حركة فناء تجسد فاعلية الزمن التدميرية وانهيار الوجود الإنسانى الجماعى وتفتت العالم ، ومن حركة مضادة تؤسس الصلابة والمناعة والقوة فى وجه هذا الزمن المدمر . وفى هذه الرؤيا ثمة بعدان عميقا الدلالة : الأول هو تسرب صورة البقاء والديمومة والصلابة إلى صلب صورة الأطلال نفسها ، أى إلى صلب رمز التفتت والهشاشة ، ممهدة لبروز صورة الصلابة والتماسك والقدرة على البقاء التى ستأتى فى حركة البطولة ، والثانى هو انبثاق حركة البطولة والمغامرة والصلابة أصلاً من اليقين الهائل بأنه ما من صلابة أو تحصن مهما بلغا يمكن أن يردا عن الإنسان الموت وقدرته الهائلة على الوصول . ويعمق كل من هذين البعدين حدة الرؤيا الضدية للوجود الإنسانى فى سياق الزمن والموت التى ينبع منها النص ويفيض بها فى آن واحد .

ضمن هذه البنية المعقدة ، تبرز مكونات جزئية تعمق حدة الرؤيا وتجعل من النص شبكة من العلاقات المتواشجة التى تمتلك المكونات الجزئية فيها خصائص

الرؤيا الجوهرية ، وليس غرضى هنا أن أتقصى هذه المكونات جميعاً ، بل أن أشير إلى سبل تجلى بعضها وإلى منهج تقصيها .

بالإضافة إلى صورة الأطلال / الكتابة التى ناقشتها بالتفصيل ، ثمة صورتان دالتان ترد الأولى فى سياق وصف الناقة الشوهاء التى لم توشم ، [فهى خالية من الآثار التى برزت فى وصف الأطلال (الوشم وجه من وجوه الكتابة ومنح الديمومة) كما أنها « شوهاء » حسنة الخلق لكن حسنها موصوف بلفظة تشتق من التشوه] ، وهى صورة الناقة — الظبى . الناقة تعطيك قبل أن تضربها بالسوط ، ملء عنانها ، فهى مندفعة بحدة باهرة ، واندفاعها ينبع من سياق الموت ، من سياق الزمن المدمر فى الأطلال ، فهى تجسيد الحركة المضادة التى تنبثق من وعى الدمار ، وهى بهذا المعنى تندفع ناجية من الدمار . وتفيض هذه الدلالات من صورة الناقة حين تقارن، صراحة لا تضميناً ، بإحضار ظبى « أخطأته المجادف » ناج ، هو بدوره ، من مطاردة الرماة الذين قذفوه فعــلا بأقواس الموت لكنهم لم يصيبوه . هذا العدو الذى يبدو اذن تجسيداً لذروة الحيوية والامتلاء بالحياة ، ليس إلا عدواً فى مواجهة الموت وانبثاقاً إلى الحياة من سياق الفناء .

أما الصورة الثانية فإنها تبرز فى سياق اليقين بأن الموت آت مهما حصن الإنسان نفسه ، حتى لو كان حصنه غمدان المشهور تحرسه فيه رجال الأحباش ، وأسود ألف ، أى أفعى سوداء آلفة . والأفعى ، بأى صورة برزت ، لا يمكن أن توحى بالسلامة والأمن المطلقين ، حتى حينما تبرز كما هى هنا « حارسة » للإنسان فى وجه الموت . ما أقصده هنا هو أن هذا الحصن الهائل نفسه بما فيه من حراس يتضمن فعلا صورة رس الموت الذى يفيض من مجرد وجود الأفعى فيه .
وحين تستمر القصيدة لتؤكد حتمية وصول الموت إلى الإنسان المحصن المحروس، فإنها تصف مجىء المنية بهذه العبارة « يخب بها هاد لإثرى قائف » . وهى عبارة مشحونة بالضدية الحادة التى تزخر بها الصور السابقة فى القصيدة ، فالمنية التى تأتى الآن وهى هذه القوة المطلقة التى تعلو كل قوة ، (وهى مؤنثة) لا تأتى بذاتها بل « محمولة » من قبل ذات سرية أخرى (مذكر) يوصف بصفتين متضادتين : فهو هاد ، بما فى هذه اللفظة من التباس وتشابك دلالى : هاد

← سابق ، متقدم، ومهدى الهدية ومن يقود الى الهداية ، وهو قائف متعقب الأثر . فحامل المنية ، اذن ، متقــدم ولاحق ، هاد إلى الموت ومطارد للإنسان لكى يلتهمه إلى الموت أى أنه ، كما أشرت ، مشحون بدرجة حادة من الضدية كغيره من مكونات النص تماماً .

أخيراً ، لا بد من الإشارة إلى أن صورة البطل نفسها تغدو ، بعد تنمية هذه الصورة للموت ، مشحونة بالضدية . فهو الفارس الفاتك الصنديد المحصن بالسلاح وبالحصون وبالحراس وهو فى آن واحد الطريدة المقتفاة . ولذلك يبدو البطل متحركاً فى فضاءين نقيضين : الأول فضاء مفتوح يندفع فيه كالسهم المخترق مدججاً بالقوة والقدرة ، والثانى فضاء مغلق ينحصر هو فيه يقوده فيه الموت ويتعقبه فى آن واحد . ويتجسد هذا التضاد الباهر فى بنية القصيدة نفسها : فهى تبدأ بصورة تدمير الزمن للأطلال وتنطلق إلى فضاء البطولة المندفعة لكنها تنتهى فى قيد الموت ، ومن هنا دلالة بيتها الأخير :

« أمن حذر آتى المهالك سادراً   وأية أرض ليس فيهــا متآلف » .

فحركة الإنسان هنا حركة فى سياق المتآلف واطارها ولذلك فإن مجيئه مجىء مقيد بأنه « اتيان للمهالك » لكنه ، مع ذلك ، يأتى هــذه المهالك سادراً لا يبالى ولا يأبه .

٢٥ — تحوير البنية : الشرائح المتعــارضة

١ —

بين النصوص التى توردها المفضليات نص لمعاوية بن مالك (رقم ١٠٥) يمتلك بنية فذة ، تتشكل من مكونات أولية اعتدنا على رؤيتها فى النصوص الأخرى منضمة ضمن المحور المنسق (الاستبدالى Paradigmatic) ، أى أن عملية الاختيار التى تتم بينها تجعل إثبات أحدها منافيا لإثبات الآخر حين يتم تنظيم الشرائح على المحور التراصفى (syntagmatic) ، فحين يتم اختيار الأطلال وحدة أولية ، أو شريحة أولى ، تنتفى البدائل الأخرى الممكنة (الشيب مثلا) وتأتى الحركة الثانية التى تنتمى إلى محور منسق جديد ، وهكذا .

أما نص معاوية هذا فإنه يتشكل بطريقة يتم تبعاً لها اختيار زمن التفتت والتغير المتجسد فى الشيب ونضوب الحيوية أولا ثم يستمر ليربط بين نضوب الحيوية وبين اندثار الديار وعفائها باعتبار كل منهما تجسيداً لفاعلية الزمن المدمرة ولعملية التغير الفاجعة . وهكذا يترتب على المحور التراصفى (شاقوليا فى هذه الحالة) مكونان ينتميان إلى المحور المنسق نفسه ، ولا يؤدى هذا الاختيار إلى شرخ للبنية المتكونة أو خلخلة لها ، كما يمكن أن نتوقع ، بل تظل البنية متماسكة ، متواشجة بسبب براعة الحركة التى تقيم الوشائج بين المكونين المختارين . ومن هـذه الخصيصة بالذات يستقى النص فرادته وتميزه البارز ، كما يستقى فرادة مماثلة لأنه يضع الأطلال فى موقع متأخر نسبياً فى النص . ويكشف هـذا التعامل مع المادة عن درجة الحرية التى يمكن أن يصلها التناول الفردى المبدع لها ، كما يكشف عن الفارق الأساسى بين ترتيب الوظائف فى حكاية الحوريات كما وصفها پروب وترتيب الشرائح فى النص الشعرى ، وسأكتفى بهذا القـدر من النقاش للنص لأن غرضى هو إبراز هذه النقطة المحددة فيه ، لكننى سأورد النص كاملا مشيراً إلى تركيبه الشرائحى بوضع الأرقام I, II, III فى الحاشية اليسرى منه ، ثم أعلق بلمحة سريعة عليه .

١ ـ أجَدَّ القلبُ من سَلمى اجْتنابا … وأقصَر بَعْدَ ما شابت وشابـا

٢ ـ وشابَ لِـداتُه وعَـدلْن عنـهُ … كما أنضيْت مِن لُبْس ثِيابا

٣ ـ فإن تكُ نبْلُها طاشت ونبْـلى … فقد نرمِى بها حِقبـاً صيابـاً — I

٤ ـ فنصطادُ الرجال إذا رمَتهُـمْ … وأصْطـادُ المُخبَّأة الكعابـا

٥ ـ فإن تكُ لا تصِيد اليومَ شيئـاً … وآبَ قنيصُهـا سلماً وخـابَا

٦ ـ فإنَّ لهـا منـازل خـاويات … عَلى نملى وَقفتُ بها الرَّكـابَا

٧ ـ من الأجْـزاع أسْفل من نُمَيْـل … كمـا رَجعْت بالقلم الكِتـابَـا

٨ ـ كتاب محبِّر هـاج بَصير … ينمِّقُهُ وحـاذر أن يعـابَا — II

٩ ـ وَقفـتُ بها القلُوص فلم تُجبْنِي … ولـو أمْسى بها حـىٌّ أجابا

١٠ ـ وناجيَـة بعَثتُ علـى سبيـل … كأن على مَغـابنِها مـلابا

١١ ـ ذكـرْتُ بها الإياب ومَن يسافر … كما سَافرْتُ يذَّكِر الإيـابا III

١٢ ـ رأيْتُ الصَّـدْع من كعْب فأوْدَى … وكان الصَّدْعُ لا يعِد ارتِئابـا

١٣ ـ فأمْسَى كعْبُهـا كعْبـاً وكانت … من الشَّمنآن قدْ دعِيَت كعابـا

١٤ ـ حَملتُ حَمالـة القُرَشىِّ عنهمْ … ولا ظلمـاً أردْتُ ولا اختِـلابَا

١٥ ـ أعوِّدُ مِثلها الحُكماءُ بعْـدِى … إذا مـا الحـقُّ فى الأشياع نـابَا

١٦ ـ سبقتُ بها قُدَامة أو سمَيْرا … ولـو دعِيَا إلى مِثل أجَـابا IV

١٧ ـ وأكفِيهـا معـاشِـرَ قد أرتهُمْ … مـن الجَـرْباءِ فوقَهم طبـابَا

١٨ ـ يَهُـرُّ معـاشِر مِنِّى ومنهـمْ … هـرير النَّاب حاذرت العِصابَا

١٩ ـ سأحْمِلُها وتعقِلُهــا غنـىٌّ … وأورثُ مجْدَها أبَـدا كلابَـا

٢٠ ـ فإن أحْمَـدْ بها نفسِـى فإنِّـى … أتيْتُ بهـا غداتئِذ صوَابـا

٢١ ـ وكنـتُ إذا العظِيمةُ أفظعَتهُمْ … نهضتُ ولا أدِبُّ لهـا دِبَابـا

٢٢ ـ بحَمـدِ اللهِ ثُمْ عَطـاءِ قـوْم … يفُكُّـون الغنائِمَ والرِّقـابَـا

٢٣ ـ إذا نـزل السَّحاب بأرضِ قوْم … رعَيْنـاه وإن كانُوا غضـابَا V

٢٤ ـ بكـلِّ مقلِّص عبْلٍ شـوَاهُ … إذا وضِعت أعِنَّتُهـنَّ ثـابَا

٢٥ ـ ودافعـة الحـزام بمـرفقيهـا … كشاة الرَّبـل آنست الكلابا »

ـ ٢

يبدو مدهشاً تماماً أن النص الذى يبدأ بتركيب ثنائى لشريحة تكون عادة مؤلفة من وحدة مكونة أولية واحدة يستمر فى انقسامه الثنائى حتى النهاية . فالأزمة

التى ينبثق منها النص أصلا هى الانقسام والانشراخ القائمان ضمن كعب ، القبيلة الواحدة ، وهو مايسميه الشاعر « الصدع » ويؤدى هذا الانقسام إلى أن تصبح كعب – كعاباً ، فيعيدها الشاعر إلى ما كانت عليه أى كعب موحدة ثم تسود شريحتى النص V، IV سلسلة من الثنائيات والانقسامات التصورية واللفظية والتركيبية التى تستحق التفصيل فى معرض آخر . وحين يكتمل النص فإنه يكتمل بثلاث صور : (١) الشاعر وقومه يقفون نقيضاً لأى قوم آخرين : هم الأقوياء الذين يرعون أرض الآخرين الضعفاء ، (٢) صورة الحصان المذكر « عبل الشوى » ، (٣) ثم الناقة « دافعة الحزام » بمرفقيها . وينتهى النص فعلا بصورة « حرب » وانقسام من نمط آخر حيوانى هذه المرة ، اذ تبدو « شاة الربل » التى « آنست الكلاب » مندفعة فى الفضاء هرباً بنفسها ، وينقطع الشريط .

هكذا يجمع النص فى نهايته بين وحدتين أوليتين ينتميان عادة إلى المحور المنسق نفسه هما الحصان والناقة اللذان لا يجتمعان فى هذا السياق الا فى النادر النادر . وتقييدى لهذه الملاحظة بعبارة « فى هذا السياق » تقييد واع ، إذ أن من الجلى تماماً أن الحصان والناقة يجتمعان فى نصوص كثيرة ، لكنهما يأتيان عادة فى سياقين مختلفين : الأول فى سياق القوة والقتال أو الصيد (الذى يتمثل فى نهاية نص معاوية) والثانية فى سياق الابتعاد عن مشهد التفتت . ومن الدال جداً أن الناقة فى هذا السياق قد ظهرت فى النص فعلا فى البيتين (٩ – ١٠) محتلة موقعها المألوف ومؤدية وظيفتها البنيوية فى النص ، ولذلك فإنها حين تعود إلى البروز فى نهاية النص ، بعد بروز الحصان ، تكون قد عادت بدور جديد مغاير تماماً ، وهو الدور نفسه الذى يمتلكه الحصان ، ومن هنا وصفتهما بأنهما وحدتان ينتميان إلى المحور المنسق نفسه ولا تختاران معاً عادة . وبهذا التصور ، نرى أن النص الذى بدأ بازدواجية للوحدة المكونة فى القسم الأول من القصيدة انتهى أيضاً بازدواجية مطابقة تماماً وتلك علامة تفرد أخرى لهذا النص المثير .

– ٢٦

كنت قد أشرت سابقاً الى تعدد تجليات الحركة الأولى وقدمت نماذج لهذا التعدد ، لكن ثمة تجليات تكتسب طابعاً منفرداً ولا تندرج ضمن اطار قابل

للتحديد بسهولة ، تتراوح فى الحركة الأولى بين التجربة الفردية اليومية وبين المأساة الفردية النابعة من حدث محدد ، وفى الحركة الثانية بين أشكال من التجربة تتوحد فيها أبعاد متباينة وبين شكل واحد شديد الخصوصية . وسأكتفى هنا باقتباس نموذجين فقط لهذا النمط من التفرد ، تنبع الحركة الأولى فى أولهما من مأساة فردية هى الأسى لمقتل أخ سيد والثأر له ، وتتخذ الحركة الثانية فى ثانيهما شكلا يلتقى فيه بعد البطولة الفردية وابتعاث زمن الحيوية الماضى بالتوحد المطلق بالقبيلة .

البنية التوليدية (GS 1)

مهلهل بن ربيعة ، (الأصمعيات ، ٥٣)

أليلتنا بذى حسم أنيرى ... إذا أنت انقضيت فلا تحورى
فإن يك بالذنائب طال ليلى ... فقد يبكى من الليل القصير
I — فلو نبش المقابر عن كليب ... فيُخبر بالذنائب أى زيرِ
بيوم الشعثمين لقر عينا ... وكيف لقاء من تحت القبور

فإنى قد تركت بواردات ... بجيرا فى دم مثل العبير
II — وهمام بن مرة قد تركنا ... عليه القشعمان من النسور
وصبحنا الوخوم بيوم سوء ... يدافعن الأسنة بالنحور
كأنا غدوة وبنى أبينا ... بجوف عنيزة رحيا مدير
فلولا الريح أسمع أهل حجر ... صليل البيض يقدع بالذكور

البنية التوليدية (GS 1)

دوسر بن ذهيل القريعى (أو رجل من بنى يربوع) : (الأصمعيات ، ٥٠)

I — « وقائلة ما بال دوسر بعدنا ... صحا قلبه عن آل ليلى وعن هند
فإن تك أثوابى تمزقن للبلى ... فإنى كنصل السيف فى خلق الغمد

II — وإن يك شيب قد علانى فربما　　أرانى فى ربع الشباب مع المرد
طويل يد السربال أغيد للصبا　　أكف على ذفراى ذا خصل جعد
وحنت قلوصى من عدان إلى نجد　　ولم ينسها أوطانها قدم العهد
وان الذي لاقيت فى القلوب مثله　　من آل نجد من غليل ومن وجد
III — إذا شئت لا قيت القلاص ولا أرى　　لقومى أبدالا فيألفهم ودى
وارمى الذى يرمون عن قوس بغضه　　وليس على مولاى حدى ولا عهدى
إذا ما امرؤٌ ولى علىَ بوده　　وأدبر لم يصدر بادباره ودى
ولم أتعذر من خلال تسؤوه　　لما كان يأتى مثلهن على عمد
IV — وذى نخوات طامح الرأس جاذبت　　حبالى فرخّى من علابيه مدى

البنية المولدة ومفهوم التحولات — II

قصيدة المدح ـ اكتناه أولى

١ —

على صعيد محدد ، يسمح مفهوم التحولات باكتناه تجل طاغ من تجليات الحركة المضادة فى نمط من القصيدة الجاهلية كان له أن يختلط فى ذهن الدارسين ببنية القصيدة فى وجودها المطلق ، هو تجلى « المديح » . وكنت قد أشرت سابقاً إلى أن وصف ابن قتيبة المشهور لطريقة الشاعر الجاهلى فى تشكيل القصيدة كان مقيداً بقصيدة المديح ، لكن معظم الدارسين أخفقوا فى إدراك هذه الحقيقة ، وجعلوا من وصفه قانوناً لبنية القصيدة فى الشعر القديم . وأود أن أعود إلى تأكيد هذه النقطة مضيفاً فى الوقت نفسه نقطة أخرى حاسمة الأهمية هى أن قصيدة المدح قد تكون متأخرة الظهور فى الشعر الجاهلى ، وإذا ثبتت صحة هذه الفرضية فإن دخول المديح إلى القصيدة سيكون ، من جهة ، تعبيراً عن علاقات اجتماعية واقتصادية متشابكة فى الحياة الجاهلية وعن بنية السلطة السياسية السائدة ، وسيكون من جهة أخرى قابلا للتفسير فى إطار نمو البنية المتميزة للقصيدة (ب م ش) ذات الطبيعة الطقوسية ومن خلال مفهوم التحولات موضع المناقشة هنا (١) .

تكشف مستويات التحليل التى تبلورت فى هذا البحث عن حركة نمو القصيدة (ب م ش) من زمن الهشاشة والتفتت والتغير إلى زمن تتجلى فيه قوى الحيوية والخصب التى تشكل حركة مضادة تؤدى إلى توازن فى بنية القصيدة بين فاعلية الزمن وبين قوى اجتماعية كالقبيلة ، أو فردية كالبطل أوحيوية أو نفسية مختلفة. وتتم هذه الحركة عبر توسط تقوم به شرائح أخرى فى النص بينها الرحلة التى تبدو دخولا فى معبر طقوسى يتوسط بين ضدين ويمهد لحدوث تطهير من نمط قابل للتحديد (وتفرض هذه الملاحظة ضرورة التساؤل عن الدور الطقوسى للرحلة

وقراءتها قراءة إشارية من هذا المنظور الذى يكشف عن طبيعتها التوسطية ، ولا يمكن لهذه القراءة أن تكتمل إلا بدراسة الرحلة بنيوياً ، أى بالتركيز على شبكة العلاقات التى تنشأ بينها وبين العلامات الأخرى فى النص . وبين الأسئلة الإنسانية التى ينبغى أن تطرح هنا التساؤل عن الترابط الوجودى بين ظهور المدح وظهور الرحلة : هل تدخل حركة المدح النص دون رحلة ؟ متى حدث ذلك ؟ وما هى العلاقات السائدة فى النص فى هذه الحالة ؟ ما هى نسبة النصوص التى يرد فيها المدح دون رحلة ؟ ما هى إمكانية خضوع النص لعملية تحولات تنتج مدحاً دون رحلة ؟ .

وتكون وظيفة الشرائح المذكورة نابعة من طبيعة الرؤيا المتميزة التى يجسدها النص ، وفى نمط من أنماط القصيدة تؤدى الشرائح التوسطية وظيفة أساسية هى تعميق البعد الذى يسود الشريحة الأولى (الأطلال مثلا) . وحين يحدث هذا فإن النص يفقد توازنه ويصبح محالا أن يحقق توازنا جديداً له إلا إذاجاءت حركة مليئة بالحيوية وبرموز الحياة وتجلياتها الغنية ، ويمكن للحركة الجديدة أن تتخذ أشكالا مختلفة فى دلالاتها المباشرة لكنها ، كما يحدث فى بنية حكاية الحوريات فى تحليل پروب لها ، تشكل وظيفة واحدة . وبين هذه الأشكال يبرز ، فى لحظة تاريخية معينة ، شكل متميز هو الحديث عن الآخر ، عن جماعة أو فرد يمتلك من الصفات والخصائص الإيجابية فى سلم القيم الاجتماعية ما يجعله تجسيداً لقوى الحياة : لمنح الحياة ، أو انقاذها ، أو الحفاظ عليها ، أو خلقها ، وهذا التجلى هو بالضبط الحركة التى كان لها أن تعرف بالمديح .

بهذا التصور ، يكون المديح إحدى الإمكانيات الكامنة على محور منسقى (Paradigmatic) يحوى تجليات أخرى متعددة لقوى الحيوية والخصب والثبات والاستمرارية وتجاوز الزمنية ، وهذه النقطة الأخيرة تستحق التأكيد ، لأن تجاوز الزمنية وفاعلية الزمن هو محك الصفة الجذرية فى كل أنماط المديح . فالممدوح يغدو نمطاً لا فرداً ، وبتحوله إلى نمط يصبح لا زمنياً ، (بل إن الممدوح فى نماذج كثيرة يوصف بلغة تشير إلى ديمومة تأثيره أو فعله أومناقبه أو اسمه أو أشكال أخرى من أشكال تجاوزه للزمنية) . والنمط تحديداً مرتبطاً بالمطلق . فكل مطلق لا متغير : أى خارج على الزمنيــة التى تشكل أزمة القصيدة أصـــلا :

وبهذا التصور أيضاً يمكن أن نتوقع أن دخول المديح بنية القصيدة كان تدريجياً ، أى أنه ظهر أولا فى صور مبدئية غير نامية ثم فى صور أخرى أكثر نمواً وتعقيداً ، وبالفعل ، فإن دراسة للقصائد التى تحوى مديحاً فى المفضليات والأصمعيات تكشف أربع حقائق :

١ — أن قصائد المديح فيهما قليلة بالقياس إلى عدد النصوص المثبتة .

٢ — أن النصوص المدرجة فيهما ترتبط بأسماء عدد محدود من الشعراء .

٣ — أن تجليات المديح فى هذه القصائد تتفاوت فى درجات بدائيتها وتناميها وبساطتها وتعقيدها وتوجهها إلى جماعة أو إلى فرد .

٤ — أن « الممدوح » الذى تتوجه إليه هذه القصائد يتراوح فى المكانة والسلطة من درجة مبدئية تقريباً (إنسان عادى) إلى درجة شبه مطلقة (الحاكم ، الملك : إلخ) .

وسأقدم الآن نماذج لقصيدة المديح تجلو ما يبدو تطوراً داخلياً فى عملية تشكل المديح « حركة مضادة » فى الشعر الجاهلى ، مؤكداً أن النماذج الواردة لا تهدف إلى تقديم تتبع دقيق بل إلى عرض مادة محسوسة مختارة من أعمال متباينة قد تسهم فى تشكيل انطباعات أولية موجهة للدراسة .

١ — ١

المرقش الأكبر : (المفضليات ، ٥٠) :

(امتزاج الفخر بالمديح ، مدح قومه مع الرحلة إليهم) . .

« جديرون أن لا يحبسوا مجتديهم ... للحم وان لا يدرؤوا قدح رادف

عظام الجفان بالعشيات والضحى ... مشايط للأبدان ، غير التوارف

. . . . .

فهل تبلغنى دار قومى جسرة ... خفوف علندى جلعد غير شارف

سدبس علتها كبرة أو بويزل ... جمالية فى مشيها كالتقاذف » .

١ — ٢

الممزق العبدى : (المفضليات ، ١٣٠) :

. . . . .

. . . . .

. . . . .

« لتبلغنى من لا يكدر نعمة ... بعذر ، ولا يزكو لديه التملق

يؤم بين الحزم خرق سميدع ... أحذُ كصدر الهندوانى مخفق » .

١ — ٣

الممزق : (الأصمعيات ، ٥٨) .

« علوتم ملوك الناس فى المجد والتقى ... وغرب ندى من عروة العز يستقى »

١ — ٤

علباء بن أرقم : (الأصمعيات ، ٥٥) .

. . . . .

. . . . .

« أخوف بالنعمان حتى كأنما ... قتلت له خالا كريماً أو ابن عم

وإن يد النعمان ليست بكزة ... ولكن سماء تمطر الوبل والديم » .

١ — ٥

بشر بن عمرو : (المفضليات ، ٧١) :

(دون « مقدمة » طللية أو رحلة) . .

« ولقد أرى حياً هنا لك غيرهم ... ممن يحلون الأميل المعشبا

لا استكين من المخافة فيهم ... وإذا هم شربوا دعيت لأشربا

١ — ٦

المثقب العبدى : (المفضليات ، ٧٦) .

(بعد ٣٨ بيتاً — بغية موسعة) . .

« فرحت بها تعارض مسبطراً   على صحصاحه وعلى المتون
إلى عمرو ومن عمرو أتتنى   أخى النجدات والحلم الرصين »

١ — ٧

— مقاس العائذى : (المفضليات ، ٨٤) .

(أربعة أبيات دون بغية تقليدية) .

« فقد جاوزت أقواماً كثيراً   فلم أر مثلكم حزماً وباعاً » .

١ — ٨

— حاجب بن حبيب : (المفضليات ، ١١١) .

(بغية تقليدية : الناقة إلى الحبيبة ثم يأتى المدح : قلب البغية) .

« والحارثان إلى غاياتهم سبقا   عفواً كما أحرز السبق الجوادان
والمعطيان ابتغاء الحمد ما لها   والحمد لا يشترى إلا بأثمان »

١ — ٩

— ربيعة بن مقروم : (المفضليات ، ٤٣) .

فى مهمة قذف يخشى الهلاك به   أصداؤه ما تنى بالليل تغريداً
لما تشكت إلى الأين قلت لها   لا تستريحين ما لم ألق مسعودا
ما لم ألاق إمرأ جزلا مواهبه   سهل الفناء رحيب الباع محموداً »

١ — ١٠

المثقب : (المفضليات ، ٧٧) .

. . . . .

. . . . .

« إنما جاد بشأس خالد   بعد ما حاقت به إحدى الظلم
من منايا يتخاسين به   يبتدرن الشخص من لحم ودم
مترع الجفنة ربعى الندى   حسن مجلسه غير لطم
يجعل الهنء عطايا جمه   إن بعض المال فى العرض أمم
لا يبالى طيب النفس به   تلف المال إذ العرض سلم
(اجعل المال لعرض جنة   إن خير المال ما أدى الذمم) »

١ — ١١

المثقب العبدى : (المفضليات ، ٢٨) . .

« فنهنهت منها والمناسم ترتمى   بمعزاء شتى لا يرد عنودها
وأيقنت إن شاء الإله ، بأنه   سيبلغنى أجلادها وقصيدها
فإن أبا قابوس عندى بلاؤها   جزاء بنعمى لا يحل كنودها
رأيت زناد الصالحين نمينه   قديماً ، كما بذ النجوم سعودها
ولو علم الله الجبال عصينه   لجاء بأمراس الجبال يقودها
فإن تك منا فى عمان قبيلة   تواصت بأجناب وطال عنودها
فقد أدركتها المدركات فأصبحت   إلى خير من تحت السماء وفودها
إلى ملك بذ الملوك فلم يسع   أفاعيله حزم الملوك وجودها

. . . . .

. . . . .

فأنعم أبيت اللعن إنك أصبحت   لديك كثير كهلها ووليدها
وأطلقهم تمشى النساء خلالهم   مفككة وسط الرحال قيودها »

١ — ١٢

— المسيب بن علس : (المفضليات ، ١١) .

« فعل السريعة بادرت جدادها   قبل المساء تهم بالإسراع

فلأهدين مع الريـاح قصيدة   مني مغلغلـة إلى القعقاع
ترد المياه فما تزال غـريبة   في القوم بين تمثل وسمـاح
وإذا الملوك تدافعت أركانها   أفضلت فوق أكفهـم بذراع
وإذا تهيج الريح من صرادها   ثلجاً ينيخ النيب بالجعجـاع
أحللت بيتك للجميع ، وبعضهم   متفرق ليحـل بالأوزاع
ولأنت أجود من خليج مفعم   متراكـم الآذي ذي دفـاع
. . . . .
. . . . .
ولـذاكم زعمت تميم أنه   أهل السماحة والندى والبـاع »

١ — ١٣

سـلامة بن جنـدل : (المفضليات ، ٢٢) .

. . . . .

« دع ذا وقل لبني سعد لفضلهم   مدحا يسير به غادي الأراكيب
يومان يوم مقامات وأنـدية   ويوم سير إلى الأعداء تأويب
. . . . .
إني وجدت بني سعد يفضلهم   كل شهاب على الأعداء مشبوب
إلى تميم حماة العز نسبتهم   وكل ذي حسب في الناس منسوب
قوم، إذا صرحت كحل، بيوتهم   عز الذليل ومأوى كل قرضوب »

١ — ١٤

الحارث بن حـلزة : (المفضليات ، ٢٥) .

. . . . .

« أنمي إلى حـرف مذكـرة   تهض الحصى بمواقع خنس
خـذم نقائلها يطـرن كأقـ   طاع الفراء بصحصح شأس

أفـلا تعـديها إلى مـلك   شهم المقـادة ماجد النفس
وإلى ابن مارية الجـواد وهل   شروى أبي حسان في الأنس
يحبوك بالزغف الفيوض على   هميانها ، والدهم كالفرس
. . . . .
. . . . .
فـله هنا لك لا عليـه إذا   دفعت أنوف القوم للتعس »

١ — ١٥

سويد بن أبي كاهل : (المفضليات ، ٤٠) .

. . . . .

« يدّرعن الليل يهوين بنـا   كهوي الكدر صبحن الشرع
فتناولن غشـاشاً منهـلا   ثم وجهن لأرض تنتجـع
من بني بـكر بهـا مملـكة   منظر فيهم وفيهم مستمع
بسـط الأيـدي إذا ما سئلوا   نفع النائل أن شيء نـفـع
. . . . .
وإذا هبت شمـالا أطعمـوا   في قدور مشبعات لم تجـع
وجفـان كالجـوابي ملئت   من سمينات الذرى فيها ترع »
. . . . .

(ينتهي المدح ثم تعود القصيدة لتبدأ من جديد بالخيال المؤرق ونأي الحبيبة) :

١ — ١٦

عبد الله بن عنمة الضبي : (المفضليات ، ١١٤) .

(بقية تقليدية ، أمل اللقاء من جديد) :

ثم :

« إذا الحارث الحراب عادى قبيلة   نكاها ولم تبعد عليه بلادها »

١ — ١٧

علقمة بن عبـــدة : (المفضليات ، ١١٩).

« إلى الحارث الوهاب أعملت ناقتى   لكلكلها والقصريين وجيب

. . (صعوبات الطريق) . .

لتبلغنى دار امرىء كان نائياً   فقد قربتنى من نداك قروب

إليك أبيت اللعن كــان وجيفهـــا   بمشتبهات هو لهــن مهيـــب

(ضنـــا الراحـــلة) . . .

فلاتحـــرمنى نائـــلا عن جنابة   . . . . »

٢ -

فى البنية التوليدية الاساسية للنص الجاهلى من نمط (ب م ش) تتشكل حركة الاندثار ونضوب الحيوية فى إطار الأطلال، أو التوتر القائم بين الشاعر والمرأة، أو التفتت فى الوجود الجماعى ، أو التغير المؤدى إلى نضوب الحيوية، وتتشكل الحركة المضادة فى أطر متعددة . وتؤدى هذه الحركة وظيفة عميقة الأهمية هى تجاوز الشرط الإنسانى (النفسى ، التصورى، الاجتماعى) الذى ينبع من الحركة الأولى ، وتلعب الناقة أو تجربة الاندفاع فى الصحراء دوراً أساسياً فى تشكيل الحركة المضادة، وتغدو رمز الرحيل إلى عالم التوحد بالأشياء : بالطبيعة والحيوان والناقة ذاتها . هكذا يكون فى جذر الحركة المضادة تجربة انفراد بالنفس وحلول فيها وحلول لها فى العالم الخارجى . ولا تحدث مرة واحدة فى الشعر الجاهلى أن يكون الرحيل جماعياً ، فى صحبة مجموعة ، أو دخولا فى عالم الطبيعة دون الناقة ، أى دخولا إنسانياً فقط ، أو يكون سيراً على القدمين . الناقة طقس الدخول فى الوحدة ورفيق الوحدة . من هنا يكون دورها مزدوجاً : تأدية الشاعر إلى الوحدة وحمايته من العزلة المطلقة بتدمير هذه الوحدة ، فى آن واحد ، بوجودها الفيزيائى الباهر وبالأصوات البارزة التى تحدثها فى حركتها المندفعة . ومن الدال جداً أن الرحلة هى دائماً خلق للحركة والصوت البارز ، ولا تتم رحلة واحدة على الإطلاق فى صمت أو سكونية . هـــكذا تؤسس حركة الناقة نقيض الصمت والسكونية اللذين يسودان الحركة الأولى وتلعب الناقة هذا الدور فى بنية كلية تتعدد فيها مقاصد

الحركة ، وتتخذ فى نصوص كثيرة قيمة مطلقة بذاتها دون أن تهدف إلى الوصول إلى مكان معين لكنها فى نصوص أخرى تهدف إلى الوصول إلى الحبيبة التى نأت ، أو إلى القبيلة التى بعد عنها الشاعر ، هـــكذا يقول حاجب بن حبيب الأسدى (المفضليات ، ١١١) .

« أعلنت فى حب جمل أى إعلان   وقد بدا شأنها من بعـــد كتمـــان

وقد سعى بيننا الواشون واختلفوا   حتى تجنبتها من غـــير هجـــران

هل أبلغنها بمثل الفحل ناجية   عنس عذافرة بالرحـــل مذعـــان

كأنها واضح الأقـــراب حلأه   عن ماء ما وان رام بعدا مـــكان . . »

حيث يكون قصد الرحلة بلوغ الحبيبة النائية ، ويقول المرقش الأكبر ، وهو بعيد عن قومه ، بعد مدحه لهم :

« إذا يسروا لم يورث اليسر بينهم   فواحش ينعى ذكرها بالمصايف

فهـــل تبلغنى دار قومى جسرة   خنوف علندى جلعد غير شارف

سديس علتها كـــبرة أو بويزل   جمالية فى مشيها كالتقاذف »

فى بنية لا تقود فيها الرحلة إلى الممدوح ووحدة المدح بل تأتى تالية للمدح ، وفى صيغة نظرية « هل تبلغنى » تشف عن التوق واللوعة ، لا فى صيغة الفعل المكتمل التى نراها فى نصوص أخرى تكون فيها الرحلة فعلا حلقة قد اكتملت فى مسار الحركة نحو الممدوح . ويلاحظ أن صيغة التساؤل هذه هى نفسها التى استخدمها حاجب حين كان هدف الرحلة الوصول إلى الحبيبة . كما يلاحظ أيضاً أن حركة الناقة لا تتحول إلى دخول حسى حاد فى عالم من الخشونة الطبيعية والقسوة والصعوبات الفيزيائية .

من هذا المنظور يمكن اعتبار « وحدة اندفاع الناقة » مكوناً بنيوياً مرتبطاً جذرياً بعلاقة ضدية بالحركة الأولى فى النص وذا خصائص دلالية تحكمها خصائص الحركة الأولى من جهة، وغائية الرحلة من جهة أخرى . وبهذا التصور يبدو بروز وحدة للمدح فى النص ، فى مرحلة تسود فيها شروط اجتماعية واقتصادية وسياسية معينة ، تجلياً محدد الطبيعة محسوساً ، ضمن بنية أكثر شمولية واتساعاً تفتجه عملية

تحول (أو تحويل) (Transformation) ضمن البنية العميقة تتبلور الآن على صعيد البنية السطحية منتجة المدح بوصفه علامة من العلامات المكونة للبنية التوليدية لا مكوناً لبنية توليدية جديدة مستقلة . أى أن المحور المنسق الذى تنتمى إليه وحدة المدح يضم بدائل أخرى عديدة تشترك مع المدح فى خصيصة جوهرية هى أنها جميعاً تجليات لقوى الحياة أو طاقات الحيوية القادرة على تشكيل نقيضا الحركة الأولى فى النص ، وتتأكد سلامة هذا التصور بملاحظة الخصائص الدلالية لوحدة المديح من جهة وللموقع الذى يظهر فيه المديح ضمن البنية والمواقع التى لا يظهر فيها من جهة أخرى .

إن خصائص وحدة المديح الجوهرية هى ، دون استثناء بارز ، تأكيد الحياة وتعميقها : إنقاذها أو الحفاظ عليها أو الصراع من أجلها أو إبرازها أو خلقها . وليس ثمة من مديح يطرى الممدوح بوصفه قادراً على نفى الحياة وتدميرها (إلا فى سياق يكون فيه هذا النفى شرطاً ضرورياً للحفاظ على الحياة) . أما على الصعيد الثانى فإن من الدال جداً أن وحدة المديح لا تأتى إلا ضمن البنية التى ما زلت أصفها : أى مشكلة حركة مضادة لحركة الموت تبرز قوى الحياة . فالمديح لا يرد فى قصيدة الهجاء مثلاً فاصل لأن الرؤيا التى تنميها قصيدة الهجاء رؤيا سلبية إطلاقية أصلاً وينبغى أن تظل سلبية تمتلك تناسقاً داخلياً ، أما فى قصيدة الرثاء فإن المديح لا يأتى ليشكل حركة مضادة فى الحاضر أو المستقبل ، بل يكتسب شكلاً آخر هو تأكيد قوة منح الحياة فى الماضى .

من جهة أخرى ، تبرز وحدة المديح فى النصوص المدروسة فى مواقع هى من التنوع بحيث أنها لا يمكن أن تقلص إلى نموذج طاغ واحد ولا يصدق عليها حتى وصف ابن قتيبة العام لطريقة تشكل القصيدة ، وهذا التنوع فى الطبيعة والدور ينبغى أن يؤكد بدلا من أن يتجاهل لأنه يشكل مفتاحاً فعلياً لدراسة الموضوع دراسة دقيقة متكاملة .

من زاوية ثانية ترد وحدة المديح دائماً ضمن البنية فى موقع تشكل فيه حركة مضادة لوحدة سابقة تمثل ، برمز بسيط ، شرطاً إنسانياً سلبياً (-) : التفتت والهشاشة ، والبؤس ، والانقطاع ، والفقدان أو العوز (بلغة بروب) ، ولا يرد

المديح فى بنية تبدأ بشرط إنسانى إيجابى (+) : الفرح والغبطة والاكتفاء والحيوية والزمن المكتمل الخصب .

بيد أن أبرز الخصائص المميزة لوظيفة حركة المديح بنيوياً هى أنها تحدث ضمن البنية التوليدية الجذرية تحولا على مستوى ما سأسميه فى فصل قادم «زمن النص» ، وأقصد بذلك إلى القول إن وحدة المديح تدخل الزمن الحاضر كفاعلية منتظمة مطردة فى بنية النص ناقلة الحركة المضادة فى النص من طغيان الزمن الماضى عليها (متمثلاً فى ابتعاث لحظة الحيوية فى الذاكرة) إلى مجال الحاضر ، بل إلى مجال المستقبل فى حالات نادرة ، ولهذه النقلة الجذرية من عمق الأثر على بقية النص ما يحتم دراستها دراسة مستقلة آمل أن أستطيع — أو يستطيع غيرى من الباحثين — إنجازها فى المستقبل .

ولعل دراسة تاريخية لتطور بروز وحدة المديح أن تسمح بإعطاء الفرضية المطروحة هنا صيغة متماسكة ، لكن الدراسة التاريخية للنص الجاهلى وتطوره تصطدم بمعوقات وصعوبات فعلية لا مجال لتفصيلها الآن . بيد أن ملاحظة أولية قد تجدى هنا ، هى أن معظم نصوص المديح فى المفضليات والأصمعيات ، مثلا ، مرتبطة ببلاطى الغساسنة والمناذرة ، أى بمواقع السلطة والثراء المادى المدنى والسيطرة الاقتصادية فى مرحلة تاريخية سابقة مباشرة للإسلام وقد أنتجها شعراء معظمهم مخضرم . أما النصوص المنتجة خارج الإطار فإنها تكاد تخلو من وحدة المديح تماماً ويبرز فيها صوت التوحد بين الفرد والقبيلة الذى ينتج وحدة الفخر بالقيم الجماعية للقبيلة التى تؤكد هى بدورها قوى الحياة . أى أن الفخر يبدو تجلياً آخر من تجليات قوى الحياة ضمن البنية يوازى فى موقعه ودوره المديح ، لكن كلا منهما يتبلور فى سياق تاريخى واجتماعى متميز . من جهة أخرى ، يتنامى دور وحدة المديح فى النص الشعرى تاريخياً وتطغى قصيدة المدح كلما ازدادت الحياة السياسية مركزية ، أى كلما ازداد دور السلطة تأثيراً فى الحياة ، وكلما ازداد نمو الحياة المدنية وتعمقت الانقسامات الطبقية فى المجتمع وازدادت سيطرة طبقة سائدة على مقادير الحكم والموارد الاقتصادية إلى أن نصل إلى المرحلة الأموية حيث تتمايز قصيدة المدح وتتميز لتستمر فى نموها وطغيانها فى العصر العباسى والعصور اللاحقة . ويزامن هذا التنامى والطغيان انحسار للتجليات

الأخرى لقوى الحياة فى الحركة المضادة ، وضمور لدور الفرد والتجربة الفردية ضمن بنية الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ينعكس بشكل حاد فى اختفاء قصيدة البطولة الفردية ، مثلا ، وما يفترضه هذا التصور هو أن قصيدة المدح لا تشكل بنية مولدة ، بل تنامياً لبنية توليدية أساسية ، وان التنامى يتكون من خلال عملية تحولات للوظائف يغدو شخص معين فيها رمزاً لقوى الحياة . ثم يفترض هذا التصور أن هذه العملية تم فى مفصل تاريخى معين تحت ضغط شروط اقتصادية واجتماعية وسياسية وفنية أدت إلى تغيرات بنيوية فى الحياة الجاهلية تبدو صعبة التحديد الآن بسبب فقدان المنظور التاريخى فى الدراسات العربية القديمة بشكل خاص وفى معظم الحديثة منها أيضاً(٢) .

٣ —

قد يسهم فى تلمس عملية التحولات التى أشير إليها هنا تتبع بنية قصيدة المدح عن طريق حصر أقدم النصوص التى نملكها ودراسة طبيعة شريحة المدح فيها من حيث ١ — موقعها فى بنية النص . ٢ — مقوماتها النصية . ٣ — مقوماتها الفكرية والقيمية ذات الأبعاد الاقتصاديه والسلطوية خاصة ، ثم رسم تطور نص المدح تاريخياً ودراسته تزامنياً فى آن واحد، وليس فى نيتى القيام بمثل هذه الدراسة هنا، فهى تحتاج إلى مجال أكثر رحابة وتخصصاً، لكننى — سأناقش مفاصل تبدو لى على قدر كبير من الأهمية تتمثل فى ثلاثة نصوص جاهلية : الأول للممزق العبدى، والثانى لحاجب الأسدى ، والثالث لربيعة بن مقروم .

الممزق العبـــدى : (المفضليات ، ٨١ ، ١٣٠) .

يرد نص الممزق العبدى فى المفضليات مرتين : يحمل فى الأول رقم ٨٠ ، وفى الثانية رقم ١٣٠ (والأرقام من وضع المحققين للنص) ، وهو النص الوحيد الذى يتكرر فى المفضليات . وفى صيغته الثانية يزيد النص سبعة أبيات عن صيغته الأولى ، ومن الدال جداً أن هذه الأبيات السبعة هى التى تحوى البيتين اللذين يحيلان النص إلى نص مدحى . أما فى الصيغة الأولى فالنص لا علاقة له بشعر المديح إطلاقاً ، مع أنه يتوجه إلى شخص اسمه النعمان بخطاب مباشر يدور حول

قضية محددة . أما فى الصيغة الثانية فإن القصيدة تزخرف حركة الرحلة (الأبيات ٣ — ٧) وتنتهى بحديث عن لكيز ذى دلالة مزدوجة : فهو يستخدم الصيغة (formula) « لتبلغنى » التى رأيناها تلعب دوراً أساسياً فى تشكيل حركة الناقة باتجاه الحبيبة النائية أو القبيلة البعيدة أو باتجاه تجربة التوحد فى الصحراء، وهو يضفى على المتوجه إليه صفات تسمح باعتبار موقفه منه موقف المادح .

« لتبلغنى من لا يـــكدر نعمة   بغدر ، ولا يزكو لـــديه التمـــلق
يؤم بهن الحزم خـــرق سميدع   أخذ كصدر الهنـــدوانى مخفق »

ورغم أن البعد التاريخى محال أن يؤسس فإن هذا التوجه والصيغة التى يستخدمها يبدوان المفصل الأولى الذى يتم عنده انتقال النص الشعرى من حركة خلق لحظة البطولة الفردية أو الحسرة أو القبيلة أو الحيوية رمزاً لقوى الحياة المضادة للحركة الأولى المجسدة للقلق والتوتر والتمزق والتغير السلبى ، إلى حركة خلق هذا الرمز عن طريق فرد آخر هو ، فى شكل جنينى بؤرى ، ممدوح من نمط ما .

حاجب بن حبيب الأسدى : (المفضليات ، ١١١) .

١ — أعْلنتُ فى حُبِّ جُمْل أىَّ إعْلان   وقــد بــدا شأنُها مِن بعْد كتمان
٢ — وقد سعى بيننا الواشُون واختلفُوا   حتَّى تجنبتُها من غير هِجران
٣ — هل أبْلُغنها بمثل الفحْل ناجيَة   عنس عذافرة بالرحل مِذعـــان
٤ — كأنَّهـــا واضِـــحُ الأَقراب حلأه   عن ماء ماوان رام بعد إمْكان
٥ — فجـــال هاف كسفُّودِ الحديدِ لهُ   وسْط الأَماعِز ، من نقع جنابان
٦ — تهـــوِى سنابكُ رجْليْهِ محنَّبـــة   فى مُكره من صفيح القُفِّ كذان
٧ — ينتـــابُ مـــاءَ قُطيَّات فأَخلفه   وكان موْرِدُه مـــاء بحـــوران
٨ — [تظلُّ فيه بناتُ الماءِ أنجيـــة   كأنَّ أعْيُنها أشباهُ خيـــلان]
٩ — فلم يَنْهَلهُ ولكـــن خاض غمْرتهُ   يشفى الغلِيل بعذب غير مِـــدَّان

١٠ – ويل أم قومٍ رأينا أمسِ سادتهمْ   في حادثات ألمَّت خيرَ جيران

١١ – يـرعين غبًّا وإن يقصُرنَ ظاهرة   يعطِف كرامٌ على ماأحدْث الجاني

١٢ – والحارثان إلى غـاياتهمْ سبقاً   عفـوًا كما أحرز السبقَ الجواداان

١٣ – والمعطِيان ابتغـاء الحمدِ مالهما   والحمدُ لايشترى إلا بأثمان

— ٤ —

يتكون نص حاجب من ثلاث شرائح الأولى تجسد الانفصام الذى حدث بين الشاعر والمرأة ، بعد إعلانه حبه لها دون كتمان وبعد أن سعى الواشون بينهما . والانفصام ليس صرماً فعلياً بل تجنب دون هجران . ولا يحدد الهجران ، فهو ليس من قبل الشاعر أو من قبل الحبيبة . والحركة الثانية حركة مضادة تهدف إلى الوصول إلى الحبيبة التى أصبح الشاعر بعيداً عنها ، وهى تبدأ بالمؤشر الصيغى « هل أبلغنها » التى تكتسب أهمية حاسمة فى هذا الموقع من بنية النص ، وتتلوها سلسلة أوصاف للناقة تنقسم إلى نمطين : الأول مباشر يتخذ شكل النعت اللغوى (مثل الفحل ، ناجية ، عنس ، عذافرة ، بالرحل مذعان) ، والثانى استعارى يتمثل فى الصورة الشعرية الرمزية التى تربط بين الناقة وبين الحمار الوحشى .

وهكذا ينفتح النص على وحدة أولية مكونة جديدة وعلى حركة جديدة هى حركة الحمار الوحشى التى تشغل الأبيات (٤ — ٩) ، وتنتهى هـذه الوحدة لتبدأ وحدة جديدة دون أن يعود النص إلى الناقة إطلاقاً ، على خلاف مع عدد كبير من النصوص بينها ، مثلاً ، القصيدة المفتاح . لا شك أن السمة الأساسية ، أو المكون الدلالى الأول للحمار هو أنه مطارد ، قد منعه عن ورود مياه ما وان رام بعد أن بدا هذا الورود ممكناً ، ويشكل هذا المكون تجسيداً لأزمة الشاعر الشخصية : فهو أيضاً كان على علاقة حب مع جُمْل معلنة وكان نوالها ممكناً ، لكن الرماة — الوشاة سعوا بينهما فاضطر إلى تجنبها دون أن يكون ذلك هجراناً منها أومنه . وكما يندفع الشاعر بعيداً ثم يحن للوصول إلى جُمْل ، يجول الحمار هافياً كسفود الحديد المحترق يثير الغبار فى عدوه وسط أرض الحصى

التى لا يثار لها غبار عادة . ويمثل الحمار فى هذه اللحظة رمزاً خارقاً للحيوية والاندفاع والتوتر والقلق الذى لا قرار له بهذه الأفعال الحادة « فجال ، تهوى سنابك رجليه ، خاض غمرته يشفى الغليل » ، وبالشدة المتمثلة فى « سفود الحديد ، محنية » . ويندفع الحمار فى « مكره » من الأرض ليرد ماء فى قطيات فيجد الماء قد جف ، تماماً كما جف نبع السعادة والرواء الذى انقطع عنه الشاعر بابتعاده عن جمل ، ثم يرد الحمار ماء بحوران يحفل بالخطر لما فيه من بنات الماء ذات العيون المحدقة التى تستثير أعين الوشاة فى حكاية الشاعر ، ولما يحيط به ، ضمنياً ، من احتمال للموت يتمثل فى وجود الصيادين أو الحيوانات المفترسة حوله . لكن الحمار ذا العزيمة والقوة والحيوية الهائلة لا يخشى هول الماء بل « يخوض غمرته » كأنه يخوض غمرة معركة حامية مندفعاً لشفاء الغليل المعذب لشدة ما كان قد لقيه من حرمان بعد أن كان قد رد عن مياه ما وان ، ووجد ماء قطيات قد جف . ويروى الحمار ظمأه من ماء نقى طبيعى رائق فى دعة تامة وأمان .

هكذا تبلور حكاية الحمار ، على مستوى رمزى عميق ، الضواغط العميقة فى نفس الشاعر : حرمانه من الحب الممكن الصافى بسبب الوشاة ، حنينه إلى الوصول إلى جمل من جديد ، تساؤله القلق هل تبلغه جمل ناقة كهذا الحمار الذى يرد عن ماء ويجف فى طريقه ماء لكنه فى النهاية يخوض الغمار غير هياب فيروى ظمأه ؟ هل يستطيع الشاعر أن يخوض غمار معركة مع الواشين ، الذين ردوه عن مائه ، غير هياب لما يعترضه ولما يلاقيه ، فيفوز بالحبيبة ويروى الظمأ ؟ يبقى السؤال قلقاً ، معلقاً . لكن الحكاية الرمزية تحل التناقض القائم ، تروى الغليل تخيلياً ، أو عن طريق تصعيد الدافع الأساسى وإسقاطه من المستوى الإنسانى (الشاعر) إلى مستوى الحيوان الذكر الذى يصارع ويفوز بالرواء . كأن الحكاية تلعب دور الأسطورة هنا ، إذ تحل تناقضاً قائماً عن طريق فعل السرد نفسه (٣) .

لحظة فوز الحمار المصارع وإروائه للغليل تبدأ الحركة الثالثة ، وهى حركة بشرية : تشير بالويل إلى حاضر قوم كان سادتهم بالأمس فى حادثات ألمت (تماماً كالحادثات التى ألمت بالشاعر والحمار) خير جيران ، وكانوا عادلين لا يدفعون أحداً عن الماء (الماء من جديد ، ورد الناس للشارب الظمآن عنه) بل تشرب

إبلهم يوماً وتظمأ يوماً لتترك المجال لإبل غيرهم أن تشرب . بل إنهم ليعطفون على جان يجنى فيشرب فى غير موعده ، فيسامحون ويتلطفون .

لقد كانوا ذلك بالأمس كالشاعر تماماً ، أما اليوم ؟

والقصيدة بذلك كله تحل أزمة قائمة فى حياة الشاعر عن طريق نقلها إلى مستوى آخر هو المستوى الإنسانى بعد أن كانت قد نقلت أولا إلى المستوى الحيوانى . وفى حالة التسامح هذه التى تمنح كل إنسان فرصة الرواء يبرز بيتان أخيران يمثلان ذروة التحقق والرواء : فالحارثان سبقا إلى غاياتهما ، أما الشاعر فإنه ما زال فى حالة التساؤل عن إمكانية بلوغ غايته . وهما سبقا عفوا كجوادين أحرزا قصب السبق، وهما فى ذروة بلوغ الغايات يمنحان الآخرين غاياتهم ويحققان لهم رواءهم : إذ يعطيان ما لهما ابتغاء الحمد . والحمد له ثمن يشترى به . وتخلق القصيدة الآن التحدى الأخير أمام الشاعر : ترى أى حمد يريده هو وأى ثمن يستطيع أن يدفعه من أجل شراء هذا الحمد ؟ هل يكفيه أن يتساءل : « هل أبلغنها بمثل الفحل ناجية ؟ » ، أم أن عليه أن يندفع كالحمار المخترق المصمم الذى لا يهاب وكالحارثين اللذين انطلقا كجوادين ليحرزا قصب السبق ؟ .

هكذا تبلور القصيدة أزمتها الداخلية ، وحل التناقض القائم فيها ، عن طريق تصعيدها إلى مستويات أخرى . وهى إذ تفعل ذلك تدخل ، بشكل جنينى أيضاً ، عالم نص المدح ، حيث يمثل الممدوح رمز القدرة على التحقق والإنجاز وعلى منح الرواء والحياة ، وهى بذلك تنتقل خطوة أخرى بالقياس إلى نص الممزق ، لكنها خطوة محددة ، ما تزال بؤرة تصورية لم تتحول بعد إلى حركة مدح كاملة تشكل شريحة مستقلة ضمن بنية النص ، وهى الخطوة الواسعة التى ستبرز الآن فى النص الثالث الذى سأناقشه .

ربيعة بن مقروم : (المفضليات ، ٤٣) .

١ – بانت سُعاد فأمسى القلبُ معمُودا ... وأخلفتك ابنةُ الحرِّ المواعيدا
٢ – كأنها ظبيةٌ بكر أطـاع لهـا ... من حومَل تلعاتُ الجوِّ أوْ أُودا
٣ – قامت تُريك غداة البيْن منسدلا ... تخـالُه فـوْق متنيْها العناقيدا

٤ – وباردا طيِّباً عذباً مُقبَّلُـهُ ... مُخيَّفاً نبتُه بالظَّلمِ مشهُودا
٥ – وجسْرة حـرج تـدْمى مناسمها ... أعْملتُها بى حتَّى تقطع البيدا
٦ – كلفتُهـا ، فـرأت حقاً تكلُّفهُ ... وديقة كـأجيج النَّـار صيخُودا
٧ – فى مهمه قذُف يُخشـى الهلاكُ به ... أصْداؤُه ما تنى بالليل تغريدا
٨ – لمـا تشكّتْ إلىَّ الأيْن قُلـتُ لها ... لاتستريحين ما لم ألْق مسْعُودا
٩ – ما لم ألاق : أمْرا جـزلا مواهبه ... سهل الفناء رخيب الباع محمودا
١٠ – وقد سمعْتُ بقوم يحْمدون فلـمْ ... أسمع بمثلكَ لا حلماً ولا جودا
١١ – ولا عفـافاً ولا صبْرًا لنائبة ... وما أُنبِّئُ عنكَ الباطلَ السِّيدا
١٢ – لا حِلمُك الحِلْمُ موجودٌ عليهِ . ولا ... يُلفى عطاؤُك فى الأقْوام منكُودا
١٣ – وقـد سبقت بغايات الجيادِ وقـد ... أشبهت آباءَك الصيدَ الصناديدا
١٤ – هـذا ثنائى بما أوْليْت مِن حسـن ... لازلْت عوْض قرير العيْن محسودا

— ٥

يمثل نص ربيعة بنية متنامية لنص المديح يمكن اعتبارها بنية توليدية مستقلة مع أنها هى بدورها ليست إلا تنامياً لبنية توليدية أساسية أخرى كما كنت قد اقترحت فى فقرات سابقة . لكن الشكل الذى تكتسبه ، والخصائص التركيبية التى تمتلكها ، والمنطق الداخلى الواضح الذى تتنامى من خلاله ، هى جميعاً من الاكتمال بحيث تسمح باعتبارها نموذجاً لاستقرار نص المدح فى صيغته الأكثر كثافة واختصاراً ودقة فى التركيب فى آن واحد . وسأناقش النص دون مبالغة فى التفصيل مقتصراً على تتبع خطوات التكوين فيه ذات العلاقة المباشرة بالتصور الذى أحاول استكمال بلورته فى هذا القسم من البحث عن العلاقة بين بنية نص المديح والبنية التوليدية الأساسية من النمط (GS 3) .

يتكون النص من ثلاث شرائح : الأولى تشغل الأبيات (١ — ٤) والثانية الأبيات (٥ — ٨) ، والثالثة الأبيات (٩ — ١٤) .

وتبلور الحركة الأولى حس الانفصام المكانى والأسى الطاغى على النفس بسبب نأى الحبيبة وإخلافها لمواعيدها ، لكنها تفعل ذلك فى البيت الأول فقط لتتجه فى الأبيات الثلاثة التالية إلى خلق صورة للمرأة نابضة بالحسية واللذة والجمال والتواصل والإستجابة . فهى ظبية بكر ترتع فى خصب يملأ الدنيا حولها فى كل مكان ، وقد أفردت شعراً جميلا عنقودياً (رمز الجمال التكوينى والنشوة النابعة من الخمرة) على متنها غداة البين . ولقد تم فعلها هذا مشكلا مزيداً من الإغواء والاستثارة إذ أنها « قامت تريك » إياه . وما أن تذكر العناقيد (مصدر الخمرة) حتى تتسرب ، فى البيت الرابع ، عذوبة الطعم وبرودة الفم المقبل ، وشهد الريق الطيب ، وهكذا تتنامى الصورة فى إطار الخصب والعطاء من النبات إلى الاثمار إلى رحيق الثمر ثم تعود إلى النبات « مخيفاً نبته بالظلم » لتخلق نبعاً ثرياً من الرواء والخصب .

لكن لحظة الرواء والخصب هذه انطفأت وعبرت ، والقلب الآن معمود بالأسى إذ رحلت الحبيبة . وهكذا تولد حركة الناقة فى مؤشر لغوى صيغى « وجسرة » يتألف من تركيب واورب + الاسم . ويندفع الشاعر على ناقته « أعملتها بى » يكلفها عناء الطريق اللاهب فى هجير النهار ، وهى ترى تكليفه حقاً ، مندفعاً بها فى متاهات الهلاك التى تملأها الأصداء المترددة المتطاولة تنشر حس الرعب والتيه فى الليل ، جاعلة من زمن الرحلة كله زمن مشقة وعناء : هجير النهار وتيه الليل ورعبه . ورغم رؤيتها لتكليفه حقاً ، فإن الناقة الآن تشكو الضنى . وتكتمل حركة ناقته « لا تستريحين مالم ألق مسعوداً » .

هكذا تتحدد غاية الرحلة ، وتتعمق مشقات الطريق إلى رجل سينتصب الآن مثالا لقوى الحياة ، يحل الأزمة المتفجرة فى ذات الشاعر وفى ذات الناقة ويصل بها إلى قرار من النعومة والرخاء والأمان . ويتجلى الممدوح بحق جزل العطاء سهل الفناء نقيضاً لسعاد التى أخلفت المواعيد ولطريق المتاهة المخيفة ، حليماً كريماً عفاً صبوراً ، كالشاعر الذى يندفع فى المتاهة ويدفع ناقته صبوراً على كل شىء

من أجل تحقيق مرامه . ومسعود يعطى دون نكد ، على عكس سعاد التى أعطت لكنها بانت واخلفت فتركت القلب معموداً ، وهنا تبرز العلاقة اللغوية بين الاسمين باهرة الدلالة : « سعاد » و « مسعود » مشتقان من جذر واحد «سعد» ومرتبطان بالسعادة بطريقة ضدية : « سعاد » تسعد و « مسعود » ممنوح السعادة ، لكنهما هنا فى وضع معكوس : « سعاد » تأخذ السعادة و « مسعود » يعطيها . ومسعود سبق بغايات الجياد لكنه فى حركته إلى الأمام ما يزال استمراراً لماضى متجذر ، على عكس سعاد التى أعطت ثم نفت ماضى العطاء بنأيها وخلقها لحاضر تعيس . وهكذا يثنى الشاعر على مسعود مانح السعادة لأنه أولاه كل جميل ويدعو له بما اكتسبه هو الآن وهو الرخاء والقرار والتحقق : يدعو له أن يبقى قرير العين وموضعاً ، يدعو له بهذا الدعاء اللافت للنظر بحق وللحسد لأنه فى أوج الاكتمال . وهكذا أيضاً تجد القصيدة قرارها ، متحركة بين قطب التفتت وتغير الزمن الذى ينتج التوتر والأسى والانفصام والمرأة التى تخلف وتنزل العذاب بالإنسان وقطب الالتئام والقرار واللازمنية « لا زلت الدهر قرير العين » والرجل — نقيض المرأة — الذى يهب كل ما يعوض عن قلق الحركة الأولى وتوترها . وفى هذه اللحظة بالذات تبرز دلالة الكلمة المبهمة التى تعترض جملة الدعاء «لا زلت قرير العين محسوداً » وهى « عوض » :

« لا زلت عوض قرير العين محسوداً »

وهى ، دون شك ، مرتبطة بالعوض : كأن الشاعر فى لحظة حل الأزمة ، وتحقيق المرام وإيجاد البديل لعالم سعاد الملىء بالأسى ، يكتشف فى الممدوح العوض الكامل عن كل ما فات فيدعوه « عوض » مانحاً إياه — الصفة الجذرية لفاعليته فى النص اسماً .

أما ما يقوله اللغويون من أن عوض هو الدهر فإنه يبدو تمحلا يصدر عن رغبة عارمة فى إيجاد معنى مقبول ضمن تركيب الجملة ، لكن حتى هذه الدلالة لعوض لا تنفى أهمية إطلاق اللفظة فى هذا السياق بدلا من البديل المألوف المفهوم الشائع « لا زلت الدهر قرير العين » . وما الشاعر بعاجز عن تعديل الصيغة

بحيث يستقيم الوزن ، وما أقترحه هنا يستند إلى مفهوم الاختيار وأهمية البدائل التى يختارها النص فعلاً . واختيار النص لإمكانية دون أخرى لا بد أن يكون نابعاً من العلاقات العميقة التى تتشكل منها بنية النص .

٦ —

ثمة نقطة أخيرة تتعلق بطبيعة حركة الاندفاع إلى الصحراء نفسها وتستحق دراسة متعمقة ، سأكتفى بالإشارة إليها هنا دون تتبع دقيق لأننى ببساطة عاجز عن تحديد دلالاتها ضمن البنية الكلية للنص الشعرى . إن الاندفاع إلى الصحراء يتم دائماً فى عزلة عن الإنسان ، وفيما نواجه بانتظام بصيغة «خليلى» أو « خليلى » أو « صاحبى » ، أى بصحبة تخيلية على الأقل فى وحدتى الأطلال ورحيل المرأة والقبيلة (تبصر خليلى هل ترى من ظعائن) فإن الاندفاع إلى الصحراء بالناقة هو دائماً فعل فردى ينعدم فيه الآخر ويختفى منه صيغه « يا صاحبى » المذكورة . لكن هذه العزلة عن الإنسان مصحوبة بنقيضها وهو صحبة الحيوان فى صورة طاغية هى الناقة . أى أن الرحلة تتألف من زوج على مستويين : إنسانى / حيوانى ، مذكر / مؤنث (ومن الشيق هنا أن يدرس شعر النساء لنرى هل ترحل المرأة ، فى مواقع مطابقة من القصيدة ، على ناقة) . بيد أن من الجدير بالملاحظة هنا أن الناقة ذات طبيعة ملتبسة ، فهى بالتأكيد ، أنثى لكن الصفات الغالبة عليها فى مجموع النصوص التى درستها تأتى فى صيغة المذكر . فالناقة ، كما فى نص المرقش المقتبس سابقاً ، « جسرة » بصيغة التأنيث ، لكنها بعد ذلك :

« خنوف » « علندى » « جلعد » ، « غبر شارف » ، « سديس » ، « بويزل » . وإضافة إلى ذلك فإن الناقة فى نصوص عديدة تقارن بالفعل بالذكر (فهى فى نص المرقش « جمالية » ، وفى نصوص أخرى كثيرة « كالفحل ») بل ان لغة المذكر لتكاد تطغى عليها تماماً .

هذه الطبيعة الملتبسة ، المزدوجة للناقة ، ظاهرة تستحق التقصى ، كما أشرت ، فى السياق الذى تتم فيه . لكنها ، فى هذه المرحلة من نمو البحث ، تظل شديدة الإبهام بالنسبة لهذا الباحث على الأقل .

الفصل التاسع

البنية المضادة

البنية المضادة – I

١ ـ بنية الحصار الزمنى

١ —

أشرت ، فى معرض مناقشة بنية القصيدة ، (ب م ش) مقارنة بتركيب حكاية الحوريات كما وصفها فلاديمير بروب ، إلى أن عدد الوظائف فى القصيدة متغير كما هو فى الحكاية ، وأن ترتيب الوظائف فى القصيدة متغير أيضاً على عكس ترتيب وظائف الحكاية . واقترحت أن هذه الحقيقة تجعل من القصيدة عملا إبداعياً فردياً (رغم كل الأطروحات السائدة حول التقليد والطبيعة التقليدية للتأليف الشفهى التى تؤكدها النظرية الشفهية) (١) يجسد رؤيا فردية متميزة للوجود الإنسانى ولعلاقة الإنسان بالعالم. واقترحت أيضاً أن تغاير ترتيب الوظائف وعددها من قصيدة لأخرى هو المجسد الحقيقى لتمايز رؤيا القصيدة بالقياس إلى غيرها من القصائد .

وليس أدل على سلامة الصيغة النظرية التى أطرحها هنا من الدراسات التى قدمت حتى الآن للبنى المتعددة فى الشعر الجاهلى . لكن ثمة دليلا آخر قد يكون أبعد قدرة على تأسيس المنظور الذى أتبناه من كل ما سبق هو أن بنية القصيدة الجاهلية تتشكل أحياناً خارج إطار الأنماط المميزة حتى الآن تماما، مرتبة الوظائف بطريقة فذة ينتفى فيها الدور المركزى للأطلال ، وتتحول الحركة المضادة عن موقعها المألوف ، لتحتل مكونات أولية هامة (كالأسى لرحيل الأحبة) الشريحة النهائية فى النص بدلا من الموقع الوسطى المعهود لها . وبهذه الصورة يزداد تعقيد البنية ليبلغ حداً تعجز الأطروحات السائدة فى دراسة الشعر الجاهلى عن احتوائه . وتتحول البنية إلى جسد من التشابكات الحادة والحوار المستمر بين مكونات للتجربة أساسية ، يترسب فى شرائح تسودها علاقات متميزة تنبع من الرؤيا الفردية للوجود وتفيض بها . وسأمثل على ما يحدث هنا بنص عمرو بن معد يكرب : « أمن ريحانة الداعى السميع » (الأصمعيات ، ٦١) :

١ – أمِن ريحانةَ الدّاعي السميعُ	يؤرّقُني وأصحابي هُجُوعُ
٢ – يُنادي مِن براقِش أو معين	فأسمع واتلأبّ بنا مليعُ
٣ – وقد جاوزن من غُمدان دارا	لأبوال البغال بها وقيعُ
٤ – وربّ مُحرِّش في جنب سَلْمى	يعلّ بعيبها ، عندي ، شفيعُ
٥ – كأن الإثمِد الحاريّ فيها	يسف بحيث تبتدرُ الدموعُ
٦ – وأبكار لهوتُ بهنّ حيناً	نواعم ، في أسرتها الرُّدوعُ
٧ – أمشّي حولها وأطوف فيها	وتعجبني المحاجرُ والفروعُ
٨ – إذا يضحكن أو يَبْسِمْن يوماً	ترَى برداً ألحّ به الصقيعُ
٩ – كأنّ على عَوارِضهنّ راحاً	يفضّ عليه رُمّانٌ يَنيعُ
١٠ – تراها الدّهر مقْترَة كباء	وتقْدح صحفْة فيها نقيعُ
١١ – وصبغ ثيابها في زعفران	بجُدّتها كما احمرّ النجيعُ
١٢ – وقد عَجِبتْ أُمامةُ أنْ رأتني	تفرّع لِمّتي شيْب فظيعُ
١٣ – وقد أغدوُ يدافعني سَبوحٌ	شديدٌ أسْرُهُ فعْمٌ سَريعُ
١٤ – وأحْمرةُ الهُجَيْرَة كلّ يوم	يَضوعُ جحاشهُنّ بما يَضُوعُ
١٥ – فأرسلْنا ربيئتنا فأوفى	فقال : ألا ألا ، خمسٌ رقُوعُ
١٦ – رباعيةٌ وقارحُها وجحشٌ	وهاديةٌ وناليةٌ زموعُ
١٧ – فنادانا : أنكمنُ أم نُبادي	فلما مَسّ حالِبَهُ القطيعُ
١٨ – أرن عشيّةً فاستعجلته	قوائمُ كلّها ريذٌ سَطوعُ
١٩ – فأوفى عندَ أقصاهن شخصٌ	يلوحُ كأنّه سيفٌ صنيعُ

٢٠ – تراه حين يعثُر في دماء	كما يمشي بأقدحِهِ الخليعُ
٢١ – أشاب الرأسَ أيامٌ طوالٌ	وهمٌّ ما تبلّغه الضُّلوعُ
٢٢ – وسَوقُ كتيبةٍ دَلفتْ لأُخرَى	كأنّ زُهاءَها رأسٌ صليعُ
٢٣ – دَنتْ واستأخر الأوْغالُ عنها	وخُلّي بينهم إلا الوَريعُ
٢٤ – فِدى لهمُ معاً عمّي وخالي	وشرخُ شبابهم إنْ لم يضيعوا
٢٥ – وإسناد الأسِنّة نحو نحْري	وهزّ المَشْرَفيّةِ والوقوعُ
٢٦ – فإن تُنْب النوائب آل عصْم	تُرى حكماتُهم فيها رُفوعُ
٢٧ – إذا لم تستطعْ شيئاً فدعْهُ	وجاوزْهُ إلى ما تستطيعُ
٢٨ – وصِلْه بالزِّمّاع فكلُّ أمر	سَمَا لك أو سَموتَ له ولُوعُ
٢٩ – فكمْ مِن غائطٍ مِن دون سَلمى	قليلِ الأُنسِ ليس به كتيعُ
٣٠ – به السِّرحانُ مفترشاً يديه	كأنّ بياض لبّته الصّديعُ
٣١ – وأرض قد قطعتُ ، بها الهواهي	من الجنّان سَرْبَخُها مليعُ
٣٢ – ترَى جيَف المطيّ بحافتيْه	كأنّ عِظامَها الرَّخَمُ الوقوعُ
٣٣ – لعَمْرُك ما ثلاثٌ حائماتٌ	على ربَع يَرعْن وما يَريعُ
٣٤ – ونابٌ ما يَعيشُ لها حوارٌ	شديدُ الطعْن مِثْكالٌ جَزُوعُ
٣٥ – سَديسٌ نضّجتْه بعدَ حمْل	تحرّى في الحَنين وتسْتليعُ
٣٦ – بأوْجَع لوْعَةً منّي ووَجْداً	غداةَ تحمّل الأُنس الجميع
٣٧ – فإمّا كنت سائلة بمهْرى	فمهْرى إن سألت به الرَّفيعُ

٢ —

تتشكل بنية النص من تفاعل عدد من الشرائح كبير ، بادئة بحس التوتر الحاد الذى يولده صوت الداعى المسمع المؤرق للشاعر فيما الأصحاب هجوع . وينبع التوتر من مستويين : الانفصام المكانى بين الشاعر وريحانة ، والانفصام النفسى بين الشاعر وصحبه ضمن المكان الواحد . ويخلق النداء استجابة حادة لا تقتصر على المستوى النفسى بل تصل الطبيعة نفسها . « فأسمع واتلأب بنا مليع » فيما تزداد صورة الانفصام المكانى حدة بعودة تأكيد تجاوز الراحلين لغمدان .

وتتشابك فى هـــذه الحركة صورتان : الانبساط والارتفاع ، وتنتصب الأمكنة عالية شامخة متينة « براقش ، معين ، غمدان » مؤدية ما أسميته سابقاً فاعلية « خلق الثوابت »(٢) فى سياق فاعلية الزمن المدمرة التى تحدث الانفصام المكانى ، وموازنة بين الحركة والثبات : حركة النائين وحركة الصوت المخترق ، وثبات الأمكنة الراسخة، وحين تبدأ الحركة الثانية فى النص فإنها تتجاوز مباشرة أزمة الغياب التى تمثلت فى ابتعاد الراحلين لتخلق عالماً من الحضور الطاغى : الحضور انفعالياً ، إذ أن غياب سلمى وتحريش المحرش بها لا يؤديان إلا إلى قربها وحدوث شفاعة لدى النفس بها تلغى أثر الغياب ، والحضور جمالياً وفيزيائياً وحسياً عن طريق انبثاق صورة باهرة للتجربة الحسية الحادة التى عاشها الشاعر ثم تناميها إلى ذروة نشوانية مطلقة . ويتكامل زمن الحيوية والنشوة هذا جمالياً ولونياً ، وعلى صعيد المتعة والزمن والحركة ، كما يتكامل انفعالياً : فهو زمن الضحك والتبسم والاستجابة واللهو بالبكور، زمن الثمار « رمان ينيع » فى ذروة غضاضتها ، زمن التبختر والزهو والترف، لكنه بالدرجة الأولى زمن الكثافة الحســية والجسدية :

« كأن الأثمد الجـــارى فيهــا   يسف بحيث تبتـــدر الدموع »

فالأثمد الذى يرد هنا رمزاً للجمال يطرح فى لغة تصل بالحدة الحسية ذروتها، فهو إذ ينقش فى الجلد تصل حدة الاحساس به درجة انبثاق الدمع فى لحظة يتوحد فيها البعد الجمالى بالألم الحسى ، وكذلك يبرز الجسد مطيباً فائحاً ، كما يبرز الثغر منبعاً للخمرة الشهية . وتتنامى الحدة الحسية فى الأفعال « ألح » و « يفض » و « أمشى »

« تقدح » و « احمر النجيع » وفى عناصر دلالية وصوتية أخرى . ثم ينعزل هذا الوجود المتفجر بالحسية ، والذى يتكامل فيه السمع بالشم ، بالبصر ، باللمس ، والألوان بالعطور بالملامس بالمشاهد المثيرة للبصر ، ليفتصب خارج الزمن ، عصياً على مروره وقدرته على التدمير :

« تراهـــا الدهـــر مقترة كباء »

فهذا الجمال والفوح ليس محدداً بلحظة واحدة ، بل إنه لذو ديمومة تستمر الدهر كله . إلا أن أهم ما تشكله الحركة الثانية هو خلق وجود متناغم متكامل ، فى زمن متناغم متكامل ، وصور متناغمة متكاملة ، وحس بالتوحد فى الذات نابع من إرضاء جميع الحواس ، خصوصاً أن هذا التوحد يقف نقيضاً للتفتت والانفصام اللذين سيطرا فى الحركة الأولى . وتبدو الحركة الثانية الآن وكأنها قد أسست زمناً يتجاوز زمن التفتت ، ونصبا جمالياً وحسياً رائعاً موحداً يلغى دور الحركة الأولى الناضحة توتراً ، ويمكن للقصيدة أن تستسلم الآن لثنائية الحركة والشريحة فيها وتكتمل .

لكن كل شىء ينفجر فجأة فى ما يبدو أنه زمن الكينونة الثرة المطلق . فأمام هذا الاكتمال فى الزمن الماضى يفتصب الحاضر مغايراً ، وأمام يناعة العمر وهو الشباب يفتصب الآن هول الشيب المرعب :

« وقد عجبت أمامة أن رأتـــنى   تفـــرع لمـــتى شيب فظيـــع

وتفيض الدلالة ، أولا ، من ورود اسم جديد (أمامة) فى زمن جديد ، ومن حدة الفعل « تفرع » لمى ، ومن الصفة « فظيع » : ثمة زمن يفترس الإنسان الآن ، ويجلو هشاشة زمن الكمال الذى كان قد فاض من الذاكرة . وينشأ حوار حاد بين هذين الزمنين يتنامى لا فى شريحتين فقط ، لكل واحدة ، بل فى شرائح تتعدد وتتوالى لكنها تظل تجسيداً لهذا الحوار الحاد . فما أن يبدأ وهذا الزمن المفترس الفظيع حتى تنبثق الحركة التالية ، مبتعثة لحظة الحيوية الجامحة على صعيد يعادل فى حسيته وحركيته زمن الاكتمال الأول لكنه يفوقه فى خشونته ودمويته وخارجيته : فإذا كان الزمن الأول زمن التوحد والنعومة واليناعة واللهو ،

مقابل انفصام الحركة الأولى ، فإن هذا الزمن الثانى زمن المغامرة الجسدية والقتل والمطاردة والخطر والدم، مقابل صورة الشيب الفظيع المفترس . وبلغة مختلفة يبدو الزمن الجديد متجسداً فى صورة حسية حادة قادرة على خلق معادل موضوعى لانفعالات توازن ، عن طريق التضاد ، حدة انفعال الفظاعة التى يولدها الشيب المفترع المفترس :

« وقد أغدو يدافعنى سبوح   شديد أسره فعم سريع »

ويعمق فعل « المدافعة » حيوية الحركة ، كما تعمق اللحظة الزمنية حدة الوجود الحسية . فالزمن هو زمن الهجير :

« وأحمرة الهجيرة كل يوم   يضوع جحاشهن بما يضوع »

كما تضاعف ردود الفعل النفسية والتكرار الصوتى حدة الحسية والجسدية : تكرار الفاء والراء ، « فأرسلنا ربيئتنا فأوفى » وتكرار الصرخة : « ألا ألا » وتعداد الحيوانات المتسارع النابض ، دون هدوء أو صفات تخفف من الحركية :

« رباعية وقارحها وجحش   وهادية وتالية زموع »

ثم توالى الأفعال مترابطة بالفاء ، فعلا يتلو فعلا ويتراكب معه :

« فنادانا . . . .   فلما مس . . . . . »

« ألان . . فاستعجلته . . . »

فأوفى . . . . . . »

وتلتمع فى وسط هذا الاندفاع الحركى المتفجر صورة خاطفة : صورة السيف الحاد يلوح :

« فأوفى عند اقصاهن شخص   يلوح كأنه سيف صنيع »

وينذر انبثاق صورة السيف بانبثاق صورة الموت ، وتأتى الصورة التالية فعلا صورة خوض فى الدماء :

« تراه حين يعثر فى دماء   كما يمشى بأقدحه الخليع »

ويعود نبض للزمن المدمر ، زمن المقامرة والخسارة والتهديد ، يأتلق فى وسط

الدماء ، فى صورة مدهشة تربط بين التعثر فى الدماء وبين مشى الخليع بالقداح وقد قمر ماله ووقف عرضة للخسارة والفقدان (٣) .

وبعودة الزمن الهاجم تعود صورة الشيب التى كانت قد بدأت بها هذه اللوحة المتفجرة بالحسية والخطر والدم . فكأن وصول فيض الحيوية إلى ذروة مده لا يمكن أن يستمر لأن فيض الحياة دائماً مقيد بإسار الزمنية والموت ، لذلك ينتهى فيض الحيوية بالدم والمقامرة ، ولذلك تعود الزمنية المدمرة لتخنق فيض الحياة :

« أشاب الرأس أيام طوال   وهم ما تبلعه الضلوع »

ولا تنشأ هنا حركة مضادة خالصة بل تنشأ ، بعد هذا التداخل كله بين الزمنية واللازمنية ، بين الذبول وفيض الحيوية ، بين المد والجزر ، حركة ملتبسة ضدية فى تركيبها . ذلك أن صور الشباب وقيادة الكتائب والأسنة والمغامرة لا تأتى الآن لتلغى دور فاعلية الزمن المدمرة ، بل تصبح هى بالذات منبع فاعلية الزمن المدمرة . فهى بالضبط ما أشاب الرأس وملأ الضلوع بالهموم :

« أشاب الرأس أيام طوال   وهم ما تبلعه الضلوع
وسوق كتيبة دلفت لأخرى   كأن زهاءها رأس صليع
دنت وأستأخر الأوغال عنها   وخلى بينهم إلا الوريع
فدى لهم معاً عمى وخالى   وشرخ شبابهم إن لم يضيعوا
وإسناد الأسنة نحو نحرى   وهز المشرفية والوقوع »

وهكذا يكون دور لحظة البطولة وصورة الكر والفر والطعان مغايراً تماماً لدورها فى البنى التوليدية الأخرى التى وصفتها سابقاً ، حيث مثل ابتعاث لحظة البطولة حركة مضادة تقف فى وجه زمن الانهيار والأسى ، هنا تؤدى الشريحة وظيفة مغايرة تماماً إذ يصبح الجهد والمغامرة والصراع هى بالضبط منبع تدمير الزمن للحيوية ومصدر شيب الرأس والهم .

٣ —

من هذه الحركة الدائبة بين لحظة الحيوية والفعل ، ولحظة المفعولية والذبول ، من هذا الحوار بين الإنسان للفرد الفاعل فى العالم ، الخالق لزمنه ، وبين الإنسان العاجز عن الفعل الذى يعانى فاعلية الزمن فى وجوده ، ومن هذا الاندفاع بعد كل خمود ، والبحث عن فعل بعد كل ذبول ، تنبثق الأبيات الثلاثة التالية مازجة الصورة الحسية بالمجرد الذهنى ، ومجسدة صلابة الإنسان فى وجه العالم — لا الصلابة التى تقف إلى أن تنكسر بل الصلابة المرنة التى تبحث عن سبيل لنفسها تستطيع فيه متابعة الفعل والبحث محققة توازناً بين نزوعها وبين إنجازها ، بين الحلم والواقع — ويأتى ذلك كله فى صورة آل عصم الذين إذا أصابتهم مصيبة « ترى كلماتهم فيها رفوع » ، ما تزال شامخة جاهرة للحركة والاندفاع ، وفى البيتين :

« إذا لم تستطع شيئاً فدعه   وجاوزه إلى ما تستطيع
وصله بالزماع فكل أمر   سما لك أو سموت له ولوع »

اللذين يمثلان جوهر رؤيا النص وجدلية حركته المستمرة بين الأضداد التى يفشحن بها . وإذ يتبلور هذا الجوهر يمكن لمشقات الحياة أن تتبلور فى النص ، بكل ما تطرحه من تحد وأسى ووعى متأزم ، لكنها تنتصب فى سياق هذا التأكيد على الحوار المرن بين الأضداد ، على إمكانية التجاوز التى يمتلكها الإنسان . ولأن هذا التأكيد قائم الآن ، مبلور بصورة نهائية ، يمكن للحركة الأخيرة من النص أن تستسلم للمشقة والأسى دون أن تبدو وكأنها تتحول إلى حركة هزيمة كلية أو تفتت وانهيار ، وذلك ما يحدث بالضبط ، إذ تتوالى الآن صور التيه والصعوبات التى تفصل بين الشاعر وبين سلمى ، التيه الملىء بالوحشة وبصور الحيوانات المتوحشة ، والجن ، والجيف المتفتتة لمطى عجزت عن إكمال الرحلة وسقطت فى معركة التجاوز ، ويختتم النص ، كما بدأ ، بطغيان المأساة ، فالشاعر أوجع لوعة ووجداً من :

« : : : ثلاث حائمات   على ربع يرعن وما يريع

وناب ما يعيش لها حوار   شديد الطعن مثكال جزوع
سديس نُضّجته بعد حمل   تحرى فى الحنين وتستليع »

وجميع هذه الصور مشحونة بمأساة الفقدان ، وتباريح الانفصام ، فقدان الأم للطفل الذى ضاع ، أو مات بعد اكتمال سن ، أو مات بعد أن نضج الحمل وصار على وشك تبرعم الحياة فيه ، أى أنها صور يخترقها الزمن فى حلقات تبدأ بالتبرعم وتنتهى بالموت مارة بالتيه والضياع ، وهذا الخط لفاعلية الزمن هو بالضبط الخط الذى يشق القصيدة كلها ، ومحور صراع الشاعر مع الزمنية : من لحظة الفعل والزهو والرواء ، إلى لحظة المخاطر والمغامرة ، إلى لحظة الشيب المفترس ، وتنتهى القصيدة ، مفاجئة ، بالرحلة ، بتحمل الجماعة ، وبصورة انتصاب المهر لا الفرس العتيقة ، بل الشباب الريان على حافة اندفاع جديد فى العالم :

وبهذه الحركة تكون القصيدة قد قلبت صورة البنية المألوفة ، وبدأت بالانفصام والتوتر لتنتهى بهما ، لكن بعد أن تكون قد مرت بحلقات تؤدى وظيفة هامة جداً : هى التوسط الفعال بين المتناقضات ، وبين لحظتى القصيدة الممثلتين الانفصام ، وقد وصفت هذا التوسط بأنه فعال لأنه جعل الذات قادرة على تقبل الأسى ورحلة الأنس الجميع وحرمان الانفصام دون أن تنهار ، قادرة على وضع ذلك كله فى سياق احتشاد بنية الوجود الإنسانى بالبحث ومحاولة تجاوز الزمن وبالرموز الأساسية لمثل هذا التجاوز . ولذلك فإن القصيدة تعلن أساها فى النهاية دون أن تقاوم هذا الأسى ، ودون أن تتلو ذلك حركة مضادة — جديدة تبتعث الحيوية وزمن الخصب والفعل ، إذ أنها تصبح الآن قادرة على تقبل هذا الأسى كله . وتتبلور رؤيا القصيدة المكتملة هذه فى بنية فذة ، مغايرة تماماً لحركة الموت — الحياة والتوسط بينهما التى نراها لدى لبيد ، ولحركة الموت — الحيوية التى نراها لدى امرىء القيس ، ولحركة الموت — ابتعاث زمن البطولة التى نراها فى نصوص أخرى . إنها رؤيا الجدل الدائم والحوار الذى لا ينقطع والقدرة على التقبل من خلال احتشاد الذات بطاقات التجاوز ، ولذلك تنتهى البنية بشريحة بدئية لأن الجدل هو إمكانية البدء ، والحوار هو إدراك النقيض والتعامل معه ، وطاقة

التجاوز هي وعى انتصاب ما لا بد أن يتجاوز فى اللحظة ذاتها من وجود الذات :

أليس ثمة من علاقة بين هذا كله ، بين هذه الفرادة فى التصور ، والفرادة فى البنية ، وبين الفرادة التى كان عمرو بن معد يكرب تجسداً إنسانياً لها ؟ فرادة البطولة الفردية والفعل الفردى والذات المتفجرة بشهوة الحياة الواعية ، وادراكها فى اللحظة نفسها ، لمأساويتها ؟ .

٢ – البنية المضاعفة

١ –

يشكل فعل البطولة والتجربة الحسدية الحسية إحدى الاستجابات الرئيسية للزمنية والتفتت فى الشعر الجاهلى ، متجلياً فى ابتعاث لحظة الحيوية الفائقة عند مفصل فى النص حاد يكون حس التوتر والهشاشة قد بلغ فيه ذروته . وبين أجمل النصوص تجسيداً لهذه الاستجابة قصيدة المرار بن منقذ التالية التى تبلغ فيها «خلخلة» البنية درجة قصوى ، كما سأظهر فيما بعد ، تبتكر عندها بنيــة شديدة التمــيز والخصوصية .

المرار بن منقذ (المفضليات ، ١٦) . .

١ – عجَبٌ خولةُ إذْ تُنْكِرنى   أم رأتْ خولةُ شيخاً قد كبِرْ
٢ – وكساه الدَّهر سِبَّاً ناصِعاً   وتحنَّى الظَّهر منهُ فأُطِرْ
٣ – إنْ ترَىْ شيباً فإنِّى ماجِدٌ   ذو بَلاءٍ حسن غيْر غُمرْ
٤ – ما أنا اليومَ على شىء مضى   يَا بْنة القوم تولى بحِسِرْ
٥ – قد لبِسْتُ الدَّهْرَ من أفْنانِهِ   كلَّ فنٍّ حَسَن منه حَبِرْ
٦ – وتعلَّلْتُ وبالى ناعِمٌ   بغزال أحورَ العَيْنين غِرْ
٧ – وتبَطَّنْتُ مَجوداً عازِباً   واكف الكوْكب ذا نورْ ثمِرْ
٨ – ببَعيد قدْرُه ذى عذر   صلتان من بَنات المنكدر

٩ – سائل شِمْرَاخُهُ ذى جُبب   سَلِطِ السُّنْبك فى رُسْغ عَجرْ
١٠ – قارح قد فُرَّ عنْه جانِبٌ   ورباع جانبٌ لم يتَّغِرْ
١١ – فهْوَ ورْد اللَّوْن فى ازْبئْرَارهِ   وكُميْتُ اللَّوْن ما لم يزْبئِرّ
١٢ – نبْعثُ الحطاب أن يغْدَى به   نَبْتَغِى صيْد نعام أوْ حمرْ
١٣ – شُمْتَدفٌ أشْدفُ ما وَرَّعْتهُ   فإذا طُوِّطِىَ طيَّارٌ طِمِرّ
١٤ – يَضْرعُ العَيْرَيْن فى نقْعهما   أحْوَذِىٌّ حين يَهْوِى مسْتمِرّ
١٥ – ثُمَّ إنْ يُنْزعْ إلى أقصاهُما   يَخْبِطِ الأَرض اخْتِباطَ المُحتفِرْ
١٦ – ألِزٌّ إذْ خرَجتْ سلَّتُهُ   وهِلا نمسْحُهُ ما يَسْتقِرّ
١٧ – قد بلونْاه على عِلاَّتِهِ   وعلى التَّيْسِير منه والضُّمرْ
١٨ – فإذا هِجْناه يوماً بادِناً   فحِضارٌ كالضِّرام المسْتعِرْ
١٩ – وإذا نحْنُ حمصْنا بدْنه   وعصرْناه فعقْبٌ وحضُرْ
٢٠ – يؤلِفُ الشَّدَّ عَلى الشَّدِّ كما   حفش الوابل غيْثٌ مسْبكرّ
٢١ – صِفةُ الثَّعْلب أدْنى جريْهِ   وإذا يَرْكَضُ يَعْفُورٌ أَشِرْ
٢٢ – ونَشَاصِىٌّ إذا تُفزِعُهُ   لَمْ يَكد يُلجَمُ إلاَّ ما قُسِرْ
٢٣ – وكأنَّا كلَّما نغْدو به   نبْتغِى الصَّيد ببَاز مُنْكدِرْ
٢٤ – أو بمِرِّيخ عَلى شِرْيانة   حشَّه الرَّامِى بظُهْرَان حشُرْ
٢٥ – ذُو مِراح فإذا وَقَّرتْه   فذلُولٌ حسنُ الخُلْقِ يَسَرْ
٢٦ – بين أفراس تناجلْن بهِ   أعْوجيَّات محاضِير ضُبرْ
٢٧ – ولقد تمْرح بى عِيديَّةٌ   رسْلةُ السَّوْم سبنْتاةٌ جُسُرْ
٢٨ – راضهـا الرَّائِضُ ثم اسْتُعْفِيت   لِقِرَى الهمِّ إذا ما يحْتضِرْ

٢٩ – بـازلٌ أوْ أخلفـت بازلهـا … عـاقـرٌ لم يحتلب منها فُطُـرْ
٣٠ – تتَّقِي الأَرض وصوَّان الحصى … بوقـاح مُجْمَـر غير معـرْ
٣١ – مِثْـل عـدَّاء بروْضات القطا … قلصتْ عنـه ثِمـادٌ وغُدر
٣٢ – فحْـل قُـبٍّ ضُمـر أقْـرابها … ينهس الأكفال منها ويـزُر
٣٣ – خبط الأَرْوَاث حتى هـاجـه … مِن يَدِ الجوزاء يومٌ مصْمقِـر
٣٤ – لهبـانٌ وقـــدت حِـزَّانـهُ … يرمَضُ الجندُب منه فيصِـرّ
٣٥ – ظـلَّ فى أعلى يفـاع جـاذِلا … يقْسِم الأمر كقسْم المؤتمِرْ
٣٦ – ألِسمْنـــان فيسقيهـــا بـــه … أمْ لِقلْب مِن لُغاط يسْتمـرّ
٣٧ – وهــو يفلـى شُعُثاً أعـرافهـا … شُخُص الأبْصار للوحْش نُظُرْ
٣٨ – ودخلت الباب لا أُعْطى الرُّشى … فحبـانـى ملكٌ غيرُ زمـرْ
٣٩ – كم ترى مِـن شانئ يحْسُدنى … قد وراهُ الغيْظ فى صدْر وَغِرْ
٤٠ – وحشوتُ الغيْظ فى أضـلاعه … فهو يمشى حظلاناً كالنَّقِرْ
٤١ – لـمْ يضـرْنى ولقــدْ بلَّغتُه … قطع الغيْظ بصاب وصبـرْ
٤٢ – فهـو لا يبْرأُ مـا فى نفســه … مثل ما لا يبرأُ العرقُ النَّعِـرْ
٤٣ – وعظيـم المُلك قـد أوْعدنى … وأتتنـى دونهُ منه النُّــذُر
٤٤ – حنـق قـد وقـدت عيْناه لى … مثل ما وَقَّدَ عيْنيْه النَّمِـرْ
٤٥ – ويَرى دونى ، فـلا يسْطيعُنى … خرط شوكٍ من قتاد مُسْمهِرّ
٤٦ – أنـا من خندف فى صُيَّابهــا … حيثُ طاب القبْصُ منه وكثُرْ
٤٧ – ولـى النَّبْعـةُ مـن سلَّافهـا … ولِى الهامةُ منهـا والكُبُـرْ

٤٨ – ولـى الزَّنْـدُ الذى يورى بـه … إن كبَا زندُ لئيم أوْ قصـرْ
٤٩ – وأنــا المذكُـورُ مـن فتيَانها … بفعَـال الخيْر إن فعلٌ ذُكر
٥٠ – أعْـرفُ الحَـقَّ فـلا أُنكرُه … وكلابـــى أُنُسٌ غيْرُ عُقُـرْ
٥١ – لا تَـــرى كَلْبى إلاَّ آنســاً … إن أتى خابِطُ ليلٍ لَمْ يَهِرّ
٥٢ – كثُــرَ النَّــاس فمـا يُنكرهُـمْ … من أسيف يبْتغى الخيْرَ وحُرّ
٥٣ – هـل عـرفت الدارُ أمْ أنكرتْهـا … بيْن تبْراك فَشَسَّىْ عَبَقُـرّ
٥٤ – جــرَّر السَّيْـلُ بهـا عثنُونـهُ … وتعفَّتهـا مداليج بُكُــــر
٥٥ – يتقارضن بهـا حتَّى اسْتوَت … أشهُر الصَّيْف بساف مُنفجر
٥٦ – وتـرى منهـا رُسوما قد عفـت … مثل خطِّ اللاَّم فى وحى الزُّبرْ
٥٧ – قـد نرى البيض بها مثل الدُّمَـى … لمْ يخُنهُنَّ زمـانٌ مقشعر
٥٨ – يتلَهيْنَ بنـومات الضُّـحَى … راجحات الحِلم والأُنْس خُفُر
٥٩ – قُطُف المشى قـريبات الخُطـى … بدَّناً مثل الغمَـام المزمخر
٦٠ – يتـزاورن كتقطـــاء القطـا … وطعمْن العَيْش حُلواً غير مُــر
٦١ – لـمْ يطـاوعْـن بصرْم عـاذلا … كاد من شدة لـوْم يَنتحـر
٦٢ – وهــوى القلـب الـذِي أعْجبه … صورةٌ أحْسنُ مَن لاث الخُمـر
٦٣ – راقــهُ منهـا بياضٌ ناصـعٌ … يؤنقُ العيْن وضـاف مسْبكر
٦٤ – تهلكُ المـدْراةُ فى أفنـانـه … فإذا مـا أرسلته ينعفـر
٦٥ – جعْـدةٌ فرْعاءُ فى جُمْجمـة … ضخمـة تفـرقُ عنها كالضُّفُرْ
٦٦ – شاذخٌ غُـرَّتُهــا من نسْـوَة … كُنَّ يفضُلن نساءَ النَّاس غُـرّ
٦٧ – وَلهـا عَيْنا خـذُول مخـرف … تعْلـقُ الضَّالَ وأفنان السَّمرْ
٦٨ – وإذا تضحكُ أبْـدى ضحْكُها … أقْحُـواناً قيَّدتهُ ذا أُشُـرْ

٦٩ – لــو تَطَعَّمَت بــه شبَّهتــه عَسلا شيبَ به ثلجٌ خصــر
٧٠ – صلتهُ الخــدُّ طـويلٌ جيدها ناهــد الثَّدْى ولمَّــا ينكسرْ
٧١ – مثلُ أنف الرِّئم يُنبــى درعَهــا فى لبَان بادن غيْر قفــر
٧٢ – فهى هيْفــاءُ هضيمٌ كشحهـا فخمةٌ حَيْثُ يشدُّ المُؤتــزر
٧٣ – يَبْهظُ المفضــل مــن أردافهــا ضفرٌ أُردف أنقــاءَ ضفــرْ
٧٤ – وإذا تمْشــى إلــى جــاراتها لمْ تكدْ تبلُغُ حتَّى تنبَهــرْ
٧٥ – دَفعــت ربْلتُهــا رَبْلَتهــا وتهادَت مثــل مَيْل المنقعــرْ
٧٦ – وهى بــدَّاءُ إذا مــا أقبلــت ضخمةُ الجسْم ردَاحٌ هيْدَكُرْ
٧٧ – يضــرب السَّبْعــون فى خلخالها فإذا مــا أكرهته ينكســرْ
٧٨ ناعَمتهــا أُمٌّ صــدق بــرَّةٌ وأبٌ برٌّ بها غيْرحَكــرْ
٧٩ – فهى خنوَاءُ بعيْش نــاعــم بــرَد العيْشُ عليها وقُصِــرْ
٨٠ – لا تمَسُّ الأَرض إلاَّ دونهــا عن بلاط الأَرض ثَوْبٌ منعفر
٨١ – تطــأُ الخــزَّ ولا تُكرمُــهُ وتُطيلُ الذَّيْل منــهُ وتجُــرُّ
٨٢ – وتــرَى الرَّيْط مَــوَاديــع لهــا شُعُــراً تلبَسُها بَعد شُعُــرْ
٨٣ – ثُمَّ تنهــدُّ عــلى أنمــاطهــا مثل ما مــال كثيبٌ مُنقعــرْ
٨٤ – عَبــقٌ العَنبَــر والمسْكُ بهــا فهــى صَفرَاءُ كعُرجُــون العمُر
٨٥ – إنَّما النَّوْمُ عشاء طَفَــــلاً سنةٌ تأْخُذُها مثــل السُّكُــر
٨٦ – والضُّحَــى تغلبُهــا وَقــدَتُهــا خرَق الجؤذر فى اليم الخــدِرْ
٨٧ – وهــى لــو يعْصر من أردَانهــا عَبقُ المسْك لكادت تنعَصــر

٨٨ – أمْلــح الخلــق ، إذا جَرَّدتُها غيْر سمْطين عليها وسُــوُر
٨٩ – لحَسبْت الشَّمْس فى جلبَابها قــد تبَدّت من غمَم مُنسفرْ
٩٠ – صــورةُ الشَّمس عــلى صُورتها كُلَّما تغرُبُ شمْسٌ أو تــذُرّ
٩١ – ترْكتنــى لستُ بالحــىٍّ ولا ميِّتٍ لاقــى وفــاة فقُبــرْ
٩٢ – يسْئلُ النَّــاس أحمَّــى داؤُه أمْ به كان سُلال مسْتســر
٩٣ – وهــى دَائــى ، وشفــائى عندَها منعَتهُ فهوَ مَــلْوِىٌّ عَســرْ
٩٤ – وهــى لــو يَقتُلُهــا بى إخوَتى أدرك الطالب منهُم وظفــرْ
٩٥ – مــا أنا الدَّهــر بناس ذكرَها ماغدت وَرقاءُ تدْعو ساق حرَّ

– ٢

تمثل قصيدة المزار نموذجاً فذاً لما سأسميه «البنية المضاعفة» ، فهى تتمحور حول فاعلية الزمن التدميرية ، لكنها تنمى الحركة المضــادة التى تتخذ تجليــات متعــددة : فى الجســدية والحسيــة أولا ، ثم فى فعل البطولة والحيوية الخارقة المتمثلة فى الحصان ، ثم فى الناقة ، ثم فى الإنسان . لكن القصيدة حين تبدو كأنها قد وصلت إلى قرار وحققت التوازن بين الحاضر المتفتت المجسد لفاعلية الزمن التدميرية وبين الماضى المتفجر حيوية المجسد لفاعلية الزمن الإخصابية ، تندفع من جديد مكررة الحركة ذاتها خالقة ، حول محور وسطى تقريباً (البيت ٥٣) ، صورة استرجاعية معدلة لحركتها الأولى تبدأ بالأطلال وتشكل الحركة المضادة من تمثال ملىء بالحياة للمرأة وللجمال وللشباب .

هكذا تنقسم القصيدة ، تماماً كما انقسمت القصيدة الشبقية عند امرىء القيس ، إلى حركتين : (M I) ، (M II) تكادان تكونان متطابقتين (٤) . تبدأ الحركة الأولى بصورة فاعلية الزمن فى الإنسان ، إذ يحل الشيب فى اللحظة الحاضرة .

« عجب خــولة إذ تنــكرنى أم رأت خولة شيخاً قــد كبر
وكســاه الدهــر سباً ناصعــاً وتحنى الظهــر منــه فأطر »

لكن لهجة النص تشعر بدفق الحيوية الكامن ، فالشاعر يستغرب استغراب خولة « عجب خولة » وسرعان ما ينقلب هذا الاستغراب إلى تأكيد لكون الزمن لم يشوه إلا الوجود المادى فقط : .

« إن ترى شيبــاً فإنى ماجــد ذو بــلاء حســن غير غمر »

وهكذا تمثل التجربة والخبرة نقيضاً للجوانب السلبية لمرور الزمن . ثم تستمر الحركة المضادة بتأكيد حس الامتلاء فى الذات والشعور بالإنجاز :

« ما أنا اليوم على شىء مضى يا ابنة القوم تولى بحســر »

ويستمر تفجر زمن الحيوية والشباب والنياعة والارتواء الحسى والحدة والكثافة الشعورية ، فالشاعر قد عرف أفانين الدهر وتجاربه جميعاً ، ولذلك يتمتع بهذا الحس بالامتــلاء :

« لقد لبست الدهر من أفنــانه كل فن حســن منــه حــبر »

وتعود صور زمن النعومة والرخاء واللذة فى تمتعه بالمرأة / الغزال ، ثم تنهمر الحسية والجسدية فى تبطنه للمطر الغزير ، وليس بين صور القصيدة ، أو الشعر الجاهلى ، ما يفوق لغة الحسية والجسدية التى تفجرها هذه الصورة : الجســد الذى يتبطن المطر المنهمر الواكف ، الذى يوصف هو بدوره بلغة الجسد « واكف الكوكب » والذى يملأ المكان بالثمر المتفتح المضىء . وتكتمل صورة الاندفاع الجسدى هذه بصورة الحصان المنجرد كثيف الشعر ، التى تتشكل بلغة تنبض بالحيوية والحركة ، فهو « سائل شمراخه » متوحد بحركة الماء المنهمر ، « سلط السنبك » ، متفجر الألوان ، فهو « ورد » فى ازبئراره و « كميت » مالم يزبئر يمنح الثقة المطلقة بسرعته وصيده ، ثم « شندف أشدف » بهذا التجانس المندفع فى الأصوات ، وهو « إذا طؤطىء طيار طمر » بمزيد من الحدة والتجانس فى التركيب الصوتى (الطاء المكرورة أربع مرات والراء المكرورة مرتين) الذى يخلق هذا الحس الباهر بالاندفاع والتكامل وحدة الجرى . وهو بعد لحظة الإنجاز والصيد يريد الاستمرار وإذ يوقف « يخبط الأرض اختباط المحتفر » كأنه يحفر الأرض ، (وتعود الطاء المتكررة للبروز) ، ثم تطغى الأصوات الحادة (ينزع ، ألــز) والقوية (الضاد فى « الأرض » ، الضمر ، فخضار كالضرام ، وحُضُرْ) والصاد

(حمصنا ، وعصرناه) والشين (الشد على الشد ، حنش ، أشر ، نشاصى ، شريانه ، حشه ، حشر) فى سياق من تفجر اللهب المستعر وانهمار المطر ، واندفاع اليعفور ، وانكدار البازى ، وانطلاق السهم ، ثم من اندفاع الذكر فى وسط مجموعة من الاناث (يتناسلن منه) اندفاعاً تتجسد فيه حيويته وطاقته الجنسية الهائلة إذ توصف الاناث نفسها بانها « أعوجيات محاضير ضبر » عائدة بصوت الضاد إلى البروز الحاد .

وتسهم الصور الشعرية الحادة ، والبنية الصوتية المتفجرة حدة وقوة ، فى خلق حس غامر بالصلابة وسرعة الاختراق من جهة ، وبالتكامل والتناغم والتناسق فى صورة الحصان من جهة أخرى ، وتكتمل صورة الحصان قريبة من صورة الحصان عند امرىء القيس منتصبة فى وجه الزمن الحاضر ، زمن الشيب ونضوب الحيوية الفيزيائية :

وما أن تكتمل صورة الحصان حتى تلهث القصيدة مندفعة فى تنمية صورة موازية للناقة ، بادئة بسلسلة صوتية جديدة تطغى فيها السين « رسلة السدم سنبتاة جسر » فى سياق من الحركة المتفجرة « تمرح بى عيدية » مستمرة فى الحركة التى تطغى فيها الضاد من جديد (راضها الرائض . . . يحتضر ، الأرض ضمر ، يرمض . . إلخ والصاد (صوان الحصى) ، ويغذى البنية الصوتية المتشكلة على صعيد الأصوات المفردة التركيب الصرفى للصيغ الحادة المدمجة القوية فى آن واحد . وتخلق من هذا كله ، ومن المستوى الدلالى ، صورة للناقة لا تقل فى حيويتها وصلابتها وتفجرها عن صورة الحصان ، وتنبثق ضمن هذه الصورة الآن صورة حمار الوحش ، متشكلة فى الإطار الصوتى نفسه (الصاد والضاد والصيغ الصرفية الحادة القوية) ، وعلى المستوى الدلالى فى وهج الهجير المستعر الذى يزيد من حدة الحسية وكثافتها واستعارها[٥] ، ويبدو حمار الوحش متئداً مفكراً حائراً فى اختيار مسار حركته ، ويعضعض إناثه فى حيرة ، ويبدو الجميع كأنهم يترقبون حدثاً ما . وتعلق صورة الحمار الأتن فى لحظة الحيرة هذه دون حسم للحركة عاكسة القلق الذى بدأت به الحركة فى تساؤلها وإنكارها ، لتنبثق صورة الشاعر نفسه من جديد داخلا على الملوك الآن ، فى ذروة الكبرياء والحيوية مفجراً شعوراً عارماً

بالحسد والغيظ لدى خصومه . وتبلغ عظمة الذات قدراً يفوق عظمة الغضب والوعيد اللذين يواجه الشاعر بهماملك تتقد عيناه كالنمر رافعتين حدة الحسية فى النص إلى درجة عالية ، لكن هذا الغضب والإتقاد لا ينالان الشاعر الذى يقف بينه وبين الملك « خرط شوك من قتاد مسمهر » يصل بالحسيةوالجسدية ذروة جديدة .

وتصل القصيدة قرارها الحسى نسبياً لتركز على عظمة الشاعر ومنزلته ، لكنها حتى هنا لا تتحول إلى سلسلة من القيم الفكرية والأخلاقية المجردة بل تظل تعبر عن طريق المادة الحسية والصورة الفيزيائية ، وتكون بهذا قد خلقت فى الحركة المضادة نسيجاً متفجراً بالحياة قادراً على تجاوز هشاشة الحاضر ، وتحركت على محورين : محور الحيوية الجسدية ، وهو المحور الرئيسى ، ومحور القيم والمكانة المجردة ، وهو المحور الثانوى . ويشعر النص بأنه وصل قراره وبلغ حد الاكتمال ، بشكل خاص فى إنكار الإنكار الذى كانت قد بدأت به القصيدة .

« كثر الناس فما ينكرهم   من أسيف يبتغى الخير وحر »

لكنه فجأة يبدأ من جديد ، ويبدأ بصورة الأطلال المفاجئة تماماً . وكما تبدأ الحركة الأولى (MI) بالتساؤل والإنكار ، تبدأ الحركة الثانية (M II) بالتساؤل والإنكار :

« هل عرفت الدار أم أنكرتها   بين تبراك فشسى عبقر »

ولا يجاب على السؤال ، وتأتى الصورة الملتبسة للأطلال موحدة بين العفاء والبقاء ، الجفاف والماء ، اندثار الرسوم ودقة الكتابة وبقائها ، ومعمقة التباس الموقف الذى يصدر عنه الشاعر . وتستمر هذه الطبيعة الملتبسة فى ابتعاث الزمن الماضى فى صيغة مترددة هى صيغة « قد ترى » لكن صورة البيض الجميلات تبدأ بالتكون فى نصاعة وحدة حسيتين تلغيان التردد والقلق اللذين بدأت بهما الحركة ، وتجسد صور الجميلات نقيضاً مباشراً لكل ما تشكل فى الحركة الأولى من صور ، فهن الحيوية المتفجرة والقوة والصلابة فى صور الحصان والناقة والشاعر . وتتجسد هذه الليونة والرقة فى سلاسة الحركة الجسدية والإيقاعية فى النص . وفى نعومة الموقف كله :

« راقه منها بياض ناصع   يؤنق العين وصاف مسبكر »

ويبدو الصفاء اللونى نقيضاً للامتزاج اللونى الحاد فى الحركة الأولى (صورة الحصان والناقة) ، وتقف البرودة والحلاوة (عسلا شيب به ثلج خصر) نقيضاً للهجير واللهب المستعر فى الحركة الأولى ، وتقف صورة الرئم ونعومته نقيضاً للحيوانات التى تملأ الحركة الأولى . ويحتل الإحساس بالامتلاء الجسدى وبالرخاء والترف الحالى فى صورة المرأة ، فضاء هذه الحركة ، مقابل الحدة والقوة السهمية والاختراق التى ملأت الحركة الأولى . وتفوح رائحة العطر مقابل رائحة الدم والاستسلام للنوم والانسياب الرخى والتهادى مقابل الاندفاع الهاجم فى الحركة الأولى ، وضوء الشمس الرائق مقابل الشمس المحرقة .

لكن التضاد الأعمق بين الحركتين يتجلى فى استجابة الشاعر نفسه وكينونته . فى الأولى كان تجسيداً للكبرياء والقوة والمنعة والخشونة ، متفجراً بحيوية الحركة والإباء ، أما هنا فإنه مستسلم حتى ليبدو ميتاً :

« تركتنى لست بالحى ولا   ميت لاقى وفاة فقبر
يسئل الناس أحمى داؤه   أم به كان سلال مستمر
وهى دائى وشفائى عندها   منعته فهو ملوى عسر »

وهكذا يبدو الوجه الآخر للبطولة والشدة والصلابة فى سياق مغاير ، فالفارس هناك عاجز هنا ، والمنتصر هناك الذى لا تناله قوة عظيم الملك ، ضحية هنا تقتله امرأة رقيقة ناعمة جميلة ، والفاعل هناك عاجز عن الفعل هنا ، فهى الداء والدواء ، هى التى تقرر أن تعطى وتمنع ، وإذ تمنع فليس لدى الشاعر البطل من استجابة سوى أن يثأر له إخوته ، لا هو :

« وهى لو يقتلها بى أخوتى   أدرك الطالب منهم وظفر »

وتكتمل الحركة بحسم للتساؤل ، بيقين جديد خلت منه الحركة سابقاً ، لكنه يقين سلبى : يقين العذاب المتمثل فى ديمومة الذكرى :

« ما أنا الدهر بناس ذكرها   ما غدت ورقاء تدعو ساق حر »

ويكتمل النص ، الذى بدأ بفاعلية الزمن المدمرة فى الحاضر ، بصورة للديمومة وتكتمل الاستجابة التى رأيناها تتجلى فى عدد كبير من النصوص : خلق

الحيوية التى تبدعها الذاكرة نقيضاً للزمن الحاضر الهش المتفتت ، ويكتمل واحد من أكثر نماذج الشعر الجاهلى دلالة وعمقاً وجمالا وترفاً .

٣ —

يتجسد التضاد بين حركتى النص فى أكثر درجاته حدة على ثلاثة مستويات : الفضاء المكانى الذى تتحرك ضمنه الذوات المرصودة (الحصان، الناقة ، المرأة) ، وبالبنية الصوتية والإيقاعية للحركتين ، ثم الصورة الشعرية التى تتجلى فيها من الذوات المذكورة .

وسأبدأ بالمستوى الأخير لأنه يسمح ببلورة التضاد ، أولا ، ولأنه بين أبرز مكونات النص المدروس ثانياً .

ثمة صورتان يمكن أن تعتبرا بؤرتين لتجلى المرأة ، من جهة ، والحصان والناقة من جهة أخرى ، كل منهما ترصد الجسد المعاين وتركز على عنصر مائى فيه . الأولى صورة الجسد الفواح بالعطر :

« وهى لو يعصر من أردانها عبق المسك لكادت تنعصر »

حيث تبلغ لدونه الجسد ومائيته درجة تجعله قابلا ، حين يضغط الإنسان على الثوب الذى يرتديه ليعصر عبق المسك منه ، للانعصار هو بدوره . والثانية صورة الحصان الصلب القاسى الذى ينضح عرقاً فى اندفاعه :

« إذا نحن حمصنا بدنه وعصرناه فعقب وحضر »

حيث يستخدم فعل العصر نفسه فى وصف الحصان ، لكن مضمون فعل العصر ، وقابلية الجسد للانعصار فى إحدى الحالتين نقيض لهما فى الأخرى . فالعصر فى المرأة مادى ، وفى الحصان معنوى ، والعصر فى المرأة تجسيد للدونة وليونة المسك ، وفى الحصان ينتج عدواً سريعاً مندفعاً ، ويصل التضاد بين الوحدتين ذروته فى السياق المكانى لكل منهما ، والخصائص الجسدية التى تطغى فيهما . فسياق حركة الفرس والناقة هى البرارى العارية الماطرة الخشنة الصخرية ، هى الطبيعة فى وجودها البكورى الخالص . أما سياق حركة المرأة فإنه الترف الحضارى المتجلى فى النسج والصناعة ، أى أنه الثقافة فى صورها المرهفة . ويتجسد هذا التضاد

بين التركيز على العناصر الطبيعية فى الحركة الأولى (المطر ، الشجر ، الحصى ، الرمال) ، وعلى العناصر المصنعة فى الثانية (ثياب المرأة التى يعدد الشاعر منها أنواعاً نادراً ما تجمع فى نص شعرى واحد ، الأنماط التى تنهد المرأة عليها المسك والعقد المنظوم من اللؤلؤ ، السوار) .

أما الخصائص الجسدية فإنها تتكون فى نموذجين : نموذج الجسد العضب القوى الخالى من الشحم ، الفاحل ، الصلب (الفرس والناقة) ، ونموذج الجسد الضخم السمين الملىء لحماً وشحماً (المرأة) . الأول يؤسس القوة والصلابة ، والثانى يؤسس الليونة والدعة . لكن كلا منهما ، فى سياقه ، يشكل نموذجاً أعلى للحسية والجسدية الباهرتين .

٤ —

تنتشر فى بنية النص شبكة من العلاقات الداخلية التى تشكل إضاءات متبادلة بين الذوات المرسومة فيه : وتمنح هذه الشبكة النص وحدة داخلية من نمط متميز ، سوى وحدته النابعة من العلاقات التشكيلية التى تحكمه . وسأقتصر هنا على عدد من هذه العلاقات أقدمها نموذجاً للتحليل دون أن يكون غرضى التقصى .

يفصح النص عن أزمة فى مواجهة الزمن تملأ وعى الشاعر ، وتبدأ بقلق السؤال الذى لا يجاب عليه حول موقف خولة الدقيق ، ونرى كيف يعود هذا القلق فى البيت (٥٣) بداية الحركة الثانية فى صيغة تساؤل لا يحسم حول موقف الشاعر نفسه هذه المرة . ثم ترى القلق ذاته فى موقف حمار الوحش الذى يبدو متكراً فى أى الاتجاهين يسير بأتنه « يقسم الأمر كقسم المؤتمر » ، ثم يعود هذا القلق فى نهاية النص فى صورة الشاعر الذى يبدو لا حياً ولا ميتاً ، ثم فى تساؤل الناس هل « داؤه حمى أم به كان سلال مستسر » ، وفى صيغة الشرط « لو يقتلها بى إخوتى » الذى لا يتحقق طبعاً .

كذلك يتبطن النص حس الزمنية الطاغى على وعى الشاعر ، ونرى هذا الحس يبرز الآن فى صورة النساء الجميلات اللواتى يمثلن نقيضاً للشاعر ، لأن الزمن لم يترك بصماته عليهن :

« قد نرى البيض بها مثل الدمى »

والدمية لا زمنية ، لأنها لا تملك نعمة الحياة . ثم إن هؤلاء الجميلات :

« لم يخنهن زمان مقشعر »

أما الشاعر فقد كانت هذه أزمته تماماً ، إذ خانه الزمان المقشعر الذى نقل عمره من حيوية الشباب إلى الشيب (رغم إنكاره فى اللحظة الحاضرة لكون الزمن قد دمر حيويته ، إذ ان هذا الإنكار يتم على صعيد نفسى صرف ، وبالعودة إلى حيوية الماضى . أما فيزيائياً فقد سجل مرور الزمن بصماته الطاغية على الجسد) وتتشكل الحركة المضادة فى النص من زمن الحيوية الذى كان الشاعر فيه فى رأد الشباب يتمتع بنساء كثيرات لا بواحدة فقط :

« وتعللت وبالى ناعم بغزال أحور العينين غر »

وتعود هذه الصورة فى وصف حصانه الذى يقف فى ذروة حيويته ، حين تكتمل صورته :

« بين أفراس تناجلن به أعوجيات محاضير ضبر »

وتتوحد الصورتان : الشاعر وحصانه لا فى اندفاعهما معاً فى حمى الصيد والقنص وحسب ، بل فى تفجرهما بالحيوية الجسدية الغامرة التى تبلغ بهما نقطة الاختراق الجنسى : اختراق الاناث (النساء) والاناث (الأفراس) فى ذروة تأجج جسديهما بالحسية وعنف الحياة . وتشكل هذه الصورة نموذجاً ثرياً للفعل الجنسى الذى كنت قد ناقشته فى فقرة سابقة من هذا البحث .

بين أعمق وجوه التشابك الداخلى فى النص تخلله بصورة المائية والليونة والسيولة فى كلتا حركتيه . وهى مائية خارجية فى الحركة الأولى ، تتمثل فى المطر بشكل طاغ ، ومائية داخلية فى الحركة الثانية تتمثل فى غضاضة جسد المرأة ولدونته بصورة اسياسية ، اضافة إلى المائية الخارجية المتمثلة فى انهمار المطر الغزير فى وحدة الأطلال (البيتان ٥٤ ، ٥٥) .

أخيرا ، ثمة مستوى من التشابك فى النص ينبع من علاقات الذكر بالأنثى فى تجلياتها المتعددة . ومن الشيق ، أولا ، أن النص يبدأ بنكران الأنثى للذكر وينتهى بصورة أنثى تدعو الذكر دعاء أبدياً « ما غدت ورقاء تدعو ساق حر » . وبين هذين النقيضين تتوسط علاقات تدرجية بين الأنثى والذكر : الحصان

يخترق الاناث ، الحمار يقود الاناث ، الأنثى تطيع الذكر ، الأنثى خاضعة تماماً للذكر (تعللت بغزال . .) ، كذلك ثمة مستوى أكثر موضعية لنشوء علاقات تشابك بين (MI) و (MII) فى بداية الحركة الأولى يرصد الشيب ونضوب الحيوية لكن المتعة والحيوية تبقيان على صعيد معنوى صرف ، وفى بداية الحركة الثانية يرصد اندثار الأطلال ، لكن حس الديمومة والحياة ينبع من صورة الكتابة الباقية .

وعلى صعيد آخر ، يمتلك النص وحدة داخلية تلاحمية تولدها العلاقات المتشابكة بين الشرائح النابعة من مكونات البنية الصوتية ، ولقد أشرت إلى مثل هذه العلاقات فى تكرار الأصوات الطاغية فى صورة الناقة وصورة حمار الوحش المنضوية تحتها . ويسمح تحليل النص بأ كمله باستكمال هذه الشبكة من العلاقات الصوتية ، لكننى لا أود متابعة التحليل هنا مكتفياً بالإشارة إلى إمكانياته .

٥ —

يكمل النص حركته حول محورين : محور المرأة / ومحور الحيوان (الحصان ، الناقة ، حمار الوحش وأتنه) . ومن الشيق أن الحركة الثانية (المرأة) تحتل حيزاً يعادل الحيزات التى تحتلها أصناف الحيوان كلها معاً . لكن من الدال أيضا أن القصيدة كانت قد بدأت بتشكيل الحركة المضادة لفاعلية الزمن بالإشارة إلى تمتع الشاعر بالنساء (البيت السادس) دون أن تستمر لتتقصى هذا المستوى من التجربة ، مع أن مثل هذا التقصى طبيعى ومألوف فى هذا النمط من البنية ، واقد انتقلت القصيدة مباشرة ، فى البيت السابع ، إلى صورة اندفاع الشاعر وسط مطر واكف على حصانه المنجرد . واختفت المرأة تماماً من النص حتى البيت (٥٢) . ومن الجلى أن هذا الاختفاء ترك إكتناه تجليات الحيوية مقصوراً على عالم الحيوان دون إدخال البعد الجنسى الصريح ، أو المرأة ، فى هذه العملية ، ويبدو أن هذه الحقيقة هى المسؤولة عن عودة النص ، بعد تنمية صورة كبرياء الشاعر وحيويته ، ليبدأ تشكيل حركة جديدة ناذراً للمرأة مساحة شاسعة تعادل المساحة التى شغلتها الحيوانات والشاعر معاً تماماً (٥٣ — ٩٥ مقابل ٧ — ٥٢) . وبتنمية هذين المحورين لحركتها تستوفى القصيدة تجليات الحيوية وزخمها فى وجود

الشاعر فى أكثر المواقف جذرية فى حياته وفى مظاهر الحياة المختلفة ، الحيوانية والإنسانية (والطبيعية إلى حد ما ، دون أن تتنامى هذه الأخيرة تنامياً يعادل ما يحدث فى القصيدة الشبقية ، مثلا ، حيث تأتلق صورة السيل مجسدة فيض الحيوية فى الطبيعة) . ويشكل هذا الاكتناه لتجليات الحيوية الواقعة فى الذات والمرأة والطبيعة والحيوان الاستجابة المضادة لفاعلية الزمن التدميرية فى الذات (الشيب ونضوب الحيوية) وعلاقة المرأة بالرجل (عجب خولة واستنكارها للشيب) والتجمع البشرى (القبيلة وتشتتها) والمكان (الربوع العامرة التى تستحيل إلى أطلال) والحيوان (حمار الوحش المطارد القلق) . وبهذه الصورة تتوسط القصيدة بين الموت والحياة ، بين الحيوية واندفاقها ، بين التشتت والكينونة معاً ، ويكون توسطها ذا طبيعة طقسية وعن طريق فاعليات رمزية صرف . بيد أن القصيدة فى النهاية تضع كلا بعديها فى حيز واحد : الإنسان الآن فى وهج الحمى والداء والقلق وسياق القتل ، لكنه سيظل يذكر إلى الأبد : وهكذا يلتقى العابر بالدائم ، العرضى بالأبدى ، الهش بالمتماسك ، الملىء توتراً بالملىء سلاماً مع النفس ووداعة . وتبرز هذه الحقيقة رؤيا النص الجوهرية : فهو لا يستسلم فى أى لحظة لعوامل الانهيار والتفتت والذبول ، ولذلك يواجه حركة الزمن المدمر باكتناه قوى الحيوية ، لكنه كذلك لا يستسلم لفيض الحياة الدافق ، ولذلك فإنه يعود إلى صورة الأطلال وتشتت الجماعة حين يصل إلى أعلى مستويات الحيوية والكمال (حتى البيت ٥٢) ، لكنه من جديد لا يستسلم لحس الدمار فى الأطلال بل يبتعث صورة المرأة حركة مضادة ، وحين تبدو صورة المرأة فى ذروة اكتمال الحياة والنعيم والرفاه تشرخها صورة الشاعر الممزق المصاب بالحمى ، وتصبح المرأة قاتلة تمنع الدواء ، وتأتى فكرة أخذ الثأر من قبل الاخوة لتعيد القصيدة إلى العالم العادى الضدى النابض بالحياة والموت ، بالذبول والحيوية فى اللحظة نفسها وفى الذات الواحدة عينها(٦) .

البنية المضادة — II

القصيدة خارج الزمن

القصيدة خارج الزمن ، هى القصيدة التى تبلور الرؤيا التى تقع خارج دائرة الثقافة المركزية ، قصيدة اللحظة الحاضرة فى تفجرها وحدتها وكثافتها ، وهى فى الأغلب متجسدة فى انبثاقة البطولة ، والانفجار الانفعالى البرهى . إنها قصيدة لا تنبع من الوعى الحاد الضدى للزمن والموت ، ولا يشغلها الزمن فى عبوره وتدميره للعالم من جهة وفى إحيائه للطبيعة والجماعة من جهة أخرى ، وهى قصيدة اللهجة الفردية الخالصة ، قصيدة الشؤون اليومية أحياناً ، أو المداولة الاجتماعية أحياناً ، أو صرخة الغضب أحياناً ، أو الاحتفاء بالمغامرة أحياناً ، وهى ، فى كل الحالات ، قصيدة تتشكل بنيتها خارج إطار البنية الطقوسية للقصيدة متعددة الشرائح من النمط الذى ناقشته فى فصول سابقة ، ويكتمل محور تناميها حول انفعال آنى موضعى ، وتكون ذات شريحة واحدة ، وإلى مثل هذه البنية تنتمى قصيدة البطولة عند شاعر كعامر بن الطفيل ، وقصيدة الصعلكة عند تأبط شرا وعروة بن الورد ، وقصيدة التداول اليومى التى سأناقش بعض نماذجها .

١ — نص التجربة البوحية :

عبد يغوث بن وقاص (المفضليات ، ٣٠)

١ — ألا لا تلومانى كفى اللوم مابيا ‏ ‏ ‏ وما لكما فى اللوم خير ولا ليا
٢ — ألمْ تعْلما أنَّ الملامَةَ نفْعُها ‏ ‏ ‏ قليل ، وما لومْى أخى من شمَاليَا
٣ — فيَا راكباً إمَّا عَرَضْت فبَلِّغنْ ‏ ‏ ‏ ندامَاى من نجْرَان أنْ لاتلاقيَا
٤ — أبَا كَرب والأَيْهمَيْن كليْهمَا ‏ ‏ ‏ وقيْساً بأعْلى حَضْرَموْت اليمَانيا

٥ – جَــزى اللهُ قومى بالكُلاَب مَلامَة		صَرِيحَهُمُ والآخرينُ المَوَاليا
٦ – ولو شئتُ نجَّتْنى من الْخيْل نَهْدَةٌ		ترَى خلفها الحُوَّ الْجيادَ تَوَاليا
٧ – ولكنَّنى أحْمــى ذمــار أبيكُمُ		وكــان الرِّماحُ يَخْتَطِفْن المُحاميَا
٨ – أقــولُ وقد شدُّوا لسانى بنسْعَة		أمَعْشرَ تيْم اطْلقُوا عــن لسَانيَا
٩ – أمعْشرَ تيْم قدْ ملكْتُمْ فأَسْجحُوا		فإنَّ أخاكمْ لم يَكُنْ من بوائيا
١٠ – فــإنْ تَقْتُلُونى تقْتُلُوا بى سَيداً		وإنْ تُطْلقُونى تحرُبُونى بمَاليَا
١١ – أحَقّاً عباد الله أنْ لسْتُ سامعاً		نشيــدَ الرُّعاءِ المُعْزِبين المَتاليا
١٢ – وتضْحَكُ منِّــى شيْخَةٌ عبْشميَّةٌ		كأنْ لمْ ترَى قبْلى أسيرا يمَانيَا
١٣ – وظَــلَّ نساءُ الحىُّ حَوْلى رُكَّداً		يُرَاودْنَ منِّى ما تُريدُ نسَائيــا
١٤ – وقــد عَلمَتْ عرْسى مُلَيْكَةُ أنَّنى		أنَا اللَّيْثُ معْدُوّا علَّــى وعاديا
١٥ – وقدكنت نَحَّارَ الجزُور ومُعْملَ الـ		مَطِىَّ وأَمْضِى حيْثُ لاحَىَّ مَاضِيَا
١٦ – وأنْحرُ للشَّرْب الكــرَام مَطيَّتى		واصْدَعُ بَيْنَ القيْنَتَيْن ردَائيا
١٧ – وكنْتُ إذا ما الْخَيْلُ شَمَّصَها القنَا		لَبيقاً بتَصْريف القناة بنَانيَا
١٨ – وعــاديــة سَوْمَ الجرَادِ وَزعْتُهــا		بكفِّى وقد أنْحَوْا إلىَّ العَواليا
١٩ – كأنِّــى لم أرْكبْ جَوَادا ولم أقُــلْ		لِخيْلى كُرِّى نفِّسى عن رجاليا
٢٠ – ولم أسْبَإِ الــزِّقَّ الرَّوىَّ ولم أقُلْ		لأَيْسار صِدْق أعظِمُوا ضوْءَ ناريَا

– ١ –

لقصيدة عبد يغوث بن وقاص نكهة الفجيعة الشخصية العميقة ، والدونة اللغة الفردية البوحية . إنها القصيدة الاعترافية (Confessional) ، قصيدة النجوى الداخلية الأسيانة التى تندب النفس والعالم الحميم الذى ألفته والحياة الثرية الدافئة بتفجع نادراً ما يتحول إلى الخارج ، ونادراً ما يندفع إلى قالب تصورى

جاهز يصب نفسه فيه . من هنا أعتبر هذه القصيدة نموذج نص التجربة الشخصية البوحية ، وهو نص من النمط (ب و ش) – التيار وحيد البعد ، ذو لهجة مستكينة لا تتجه لتشكل حركة مضادة عن طريق ابتعاث البطولة والذات فى تفجر حيوتها بل تطرح الأوج فى منظور الفناء القائم المهدد نفسه، تجعله ينســاب فى مسار الأسى والمشاشة بصيغة ندبية حميمة هى صيغة « كأنى لم » . ففى لحظة الانهيار يبدو كل ابتناء سابق للعظمة وهماً من أوهام الذاكرة، وفى مسرى الموت تبدو الحياة الثرية غلالة شفافة واهنة الخيوط تسقط فوق الذات فى ماض يتناوس بين أن يكون أو لا يكون ، بل إنه ليكاد يبطل أن يكون .

هكذا ينبثق النص من حضور الآخر اللائم ، ينهاه ، عن اللوم بدعة ورقة ، فاللوم لا خير فيه لأحد ونفعه قليل والشاعر نفسه ليس من شيمه لوم أخيه . لكن ذلك سينحسر بعد قليل إذ يتجه الصوت النادب فعــلا إلى أكثر من اللوم : إلى التقريع الذى يشمل الجميع ، كأن الروح تنتفض من استسلامها المسامح إلى موقف الكبرياء الذى يريد أن يكشف عظمة النفس ويفسر سقوط البطل فى الأسر ، على بطولته ، بالقول إن أسره كان نتيجة الصمود فى لحظة انهزم فيها الجميع ، وإنه لو شاء الهرب لكانت فرسه النهدة طارت به عصبية على اللحاق ، وفى هذا السياق يتبلور الإدراك المأساوى المستسلم بأن « لا تلاقياً » أن الزمن انتهى ، وأن الذين أحبهم الشاعر من ندامائه ، الذين يعدهم فردا فرداً ويحدد مكانهم بدقة، مضفياً على الفقدان درجة أعلى من الفجيعة لأنه الآن يؤنسن ويبرز بما هو حدث فردى شخصى ، لا موقف عام مجرد ، تملأه وجوه وأسماء وأشخاص وأمكنة وتفاصيل هى بالضبط ما يعطى الحياة دفئها وزخمها ، وهى بالضبط ما يجعل الموت فقداناً مأساوياً عميقاً ، ويعمق استكانة النفس وندبية اللهجة عنصران : تشكل صوتى مديد متناوح وقافية يائية طليقة تعطى للنفس الندبى التفجعى مداه الصوتى الأقصى وتسمح له فى نهاية كل فقرة إيقاعية بالتراخى بتدرج والوصول إلى قرار ثم بالصمت زمناً يترع فيه الأسى النفسى قبل أن ينطلق الصوت المتفجع من جديد . يتجلى ذلك كله فى العدد العجيب من أحرف المد ، خصوصاً الألف :

« ألا لا تلومانى كفى اللــوم ما بيا		وما لكما فى اللوم خــير ولا ليا

ألم تعلما أن المـــلامة نفعهـــا   قليل ، وما لومى أخى من شماليا

فيا راكباً إما عـــرضت فبلغن   نداماى من نجران أن لا تلاقيا »

وتتناوس امتدادية الصوت وموجية الإيقاع بين درجة أدنى تمثلها لحظات المحاجة (الشطر الأول من البيت (٣) بحروف مده الثلاثة فقط ونبضه المتسارع) ودرجة أعلى يمثلها البيت الأول والشطر الأول منه بشكل خاص . وحين نضيف إلى هذا المكون الإيقاعى لحظات الصمت الكثيرة على أصوات ناعمة مثل (اللام) و (من) وطغيان صوت اللام إلى هذه الدرجة المدهشة ، ومواقع النبر اللغوى والشعرى والبنيوى (٧) ، ندرك أسرار تركيب هذه البنية الصوتية ــ الإيقاعية ــ التصورية التفجعية العجيبة (ترد اللام تسع مرات فى البيت الأول وسبع مرات فى البيت الثانى وثلاث مرات فى الثالث وفى كل ذلك ترافقها أقرب الأصوات إليها ليونة وشفافية) الألف والواو والياء والميم فقط فى البيت الأول ، إضافة إلى الكاف مرة واحدة والفاء مرة واحدة فى الشطر الأول منه ، والكاف مرة واحدة والحاء مرة واحدة فى الشطر الثانى) . أما فى البيت الثانى فإن التركيب الصوتى نفسه يطغى ، إضافة إلى العين مرتين والفاء مرة فى الشطر الأول ، والقاف والحاء والشين مرة لكل منها فى الشطر الثانى . أما فى البيت الثالث ، حيث تتجه الحركة إلى الخارج ، فإن التنوع الصوتى يصبح أكبر فى الشطر الأول ، وهو شطر الحركة الخارجية فتبرز الفاء مرتين والكاف والباء مرتين والعين والراء والضاد والغين ، ليختفى هذا التنوع الصوتى الخارجى حين يعود الشطر الثانى إلى الداخل فتطغى اللام والألف والياء والنون والميم من جديد ولايبرز سواها (إلا الجيم مرة والقاف مرة) . ويشكل جزءاً أساسياً من هذا التركيب الإيقاعى فترات الصمت التام الممكنة التى تملأ الأبيات ، ولو كان بمقدورنا دراسة العلاقة بين الصمت والنطق (فى معامل الأصوات الدقيقة) لانكشفت دون شك أبعاد أخرى للثراء الإيقاعى فيها .

فى لحظة الأسر ومواجهة الموت (أى حيث تنعدم إمكانية الفعل الحركى) ، يطلب الشاعر أن يطلق من لسانه فقط ، فلسانه هو الآن الفاعل الوحيد الذى يستطيع أن يمنح وجوده بعداً مضاداً لوجوده الحاضر لأن الكلام ، لا الفعل ، أصبح الشىء الوحيد المتاح بعد أن أدى فعل البطولة والصمود إلى الأسر . هكذا يفسرب ــ اللسان ــ الكلام ــ الصوت ليضع البطل فى مكانه الطبيعى « إن تقتلونى تقتلوا بى سيداً » . ثم تفيض لحظة الأسى إذ يتفجر الحنين فى لجة الموت : الحنين الذى يتحول حساً طاغياً بمرارة الفقدان ، حين يبدو المعنى الحقيقى للموت بسيطاً لكنه مرعب فى آن واحد : وهو أن الإنسان لن يعيش ثانية أبداً اللحظات الجميلة المليئة بالمعنى التى كانت له . هذا هو الموت : إنه هذا الانقطاع الأبدى والامحاء الأبدى ، هذا القسر المدمر على استخدام « لن » دون إمكانية عابرة لتغييرها : لاشىء من غنى الماضى سيعاش مرة أخرى ، ولا شىء مما كان فعلا كان سوف يكون . ويفيض موضوع الفقدان الاسمى من لحظة التجربة نفسها : فإذا كان اللسان الآن ، الكلام ، هو الأهم فى وجود الشاعر ، (إطلاق لسانه) فإن من الطبيعى والفاجع فى آن واحد أن ذروة ما سيفتقده هو الكلام ــ الغناء ، نشيد الرعاء المعزبين ، بكل ما فى هذه الصورة من غنى بصرى وسمعى ومن طاقة على تفجير الأسى ومن حميمية تقربها من رومانسية التجربة الحديثة ، بإقحامها لعبارة « عباد الله » ببعدها الروحى ــ الدينى الفاجع :

« أحقاً عباد الله أن لست سامعاً   نشيد الرعاء المعـــزبين المتاليـــا »

ذلك إن الصورة التى تجعل تجسيداً للفقدان الأعمق إيلاماً هى صورة من صور الحياة السامية : الإبل التى أطفلت تملأ الجو مع صغارها وبعضها ما يزال لم يطفل فهو يحمل الوعد بأطفال ، الوعد باستمرارية الحيـــاة . والرعاة الذين ينتحون بإبلهم هذه يرعونها ويحنون عليها : إنهم يحمون الحياة الوليدة المتجددة ، وفى هذه اللحظة يغنون أناشيدهم : أناشيد الاحتفاء بالحياة . وذلك هو بالضبط ما يدرك الشاعر الميت أنه لن يراه ويسمعه مرة أخرى ، وهو يصوغ إدراكه لا بلغة « أحقاً أنى لن أسمع » بالإشارة إلى زمن مستقبل يتلو الموت ، بل بلغة

« أحقاً إننى لست سامعاً » ، ماثلاً مأساة الفقدان حضوراً باهراً يبدأ من الحاضر ويستمر إلى المستقبل الأبدى ، حتى اللحظة التى أكتب أنا فيها الآن .

وفى لحظة الفقدان العظمى تبدأ لمحات من صور الرجولة والامتلاء بالبروز : نساء الحى يراودن البطل الأسد : الدافع الجنسى ، سر كل حياة ، والتعبير الأسمى عن الحياة ، ينبثق فى سياق بدأت بتشكيله صور إناث الحيوان الحامل أو التى أطفلت ، لكنه سياق الموت ، آتياً بهذا الترابط العجيب بين الموت والجنس الذى نراه دائماً خيطاً لامعاً جوهرياً فى كثير من التجارب الإنسانية والتعبيرات الأدبية عن الإنسان فى العالم . وتطغى صورة المرأة بثلاثة أشكال : الشيخة العبشمية التى تضحك منه ، والنساء (العدوات) اللواتى يراودنه ، وعرسه مليكة التى تعرفه وتعرف أنه الليث معدواً عليه وعادياً . لكن كل هذه المعرفة والمراودة لا تستطيع أن تتجاوز فاجعة الموت المقبل بعد هنيهات .

وتندب الذات بلغة البطولة ومنح الحياة : فهو نحار الجزور الذى يطعم (الوجه الآخر – النقيض للولادة ، للإبل التى كانت قد أطفلت فى الصورة السابقة) ، وهو البطل الذى يخترق ما لا يخترق ، وهو ، بلغة تقطر بالفجيعة الحاضرة وتلقى بظلالها عليها ، « ماض حيث لا حى ماضياً »، وهو الملىء حيوية لحظة الشرب ينحر مطيته ويشق رواءه للقينة (الجنس والخمرة فى توحد حقيقى يتفجر بالحياة والشباب) . وتأتى لحظة الحيوية هذه بحيوية البطولة أيضاً فى البيتين (١٧ ، ١٨) ، فهو يصرف القناة ببراعة ولباقة ، وهو فارس قادر على صد جحفل من الخيل وحده بكفه . لكن كل هذا الوهم لا يجدى : فيبدو كل شىء ، البطولة ، والجمال ، والجنس ، والقوة وهماً لم يكن :

« كأنى لم أركب جواداً ولم أقل   لخيلى كرى نفسى عن رجاليا »

وهماً ينقشع لحظة العجز الكاملة فى صورة كر للتنفيس عن رجاله، هو الذى لا ينفس عنه رجال قومه الآن ، بل لا ينفس عنه شىء :

« ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل   لايسار صدق : أعظموا ضوء ناريا »

وهماً تمحى فيه البطولة والشرب والكرم وتمحى منه النار العظيمة ، ضوء الحياة ، بل تمحى منه حتى صورة ضاربى القداح . ذلك أن المصير لم يعد مصير

احتمالات كما هو فى ضرب القداح بل غدا يقينياً قاطعاً واحداً لا بديل له : الموت الآتى بعد هنيهة . هكذا تتضح الفاجعة ، فالموت لا يمحو المستقبل فقط ، لا يمحو ما سيأتى ، وما كان ممكناً أن يأتى (فبلغن نداماى من نجران أن لا تلاقيا) - ولو فعل ذلك فقط لكانت الفجيعة أقل تمزيقاً – بل يمحو الكائن ، يمحو المتحقق فعـــلاً فى الزمن ، يمحو ما قمنا بفعله وخلقه وإبداعه ، ما جهدنا فى تكوينه ، إنه يمحو الماضى ، الفعل الإنسانى المتكون . لذلك كان الموت هذه الفجيعة المطلقة ، التى لا فجيعة بعـــدها .

ويكتمل النص بعد أن تحرك بين قطبى الوجود : المستقبل والماضى ، بعد أن ندب محو الموت لكل شىء : ما سيكون وما كان ، وسمح خلال هذا الإمحاء الهائل بقطرات بلورية من دفق الحياة – متفجعاً على زوالها الآن – بالانسراب إلى منتصفه ، حيث يقبع الأسير المصفد لا يتحرك فيه إلا اللسان – الكلام ، وحوله وقد الجنس فى أجساد تراوده لكن جسده المنتظر الموت مشحون بوقد آخر . فى النهاية تبقى الكلمة . والكلمة كانت فى البدء .

القصيدة خارج الزمن

٢ ـ نص التداول اليومى

١ –

خارج إطار البنى التى حللتها فى الفصول السابقة ، تتخذ البنية وحيدة الشريحة شكلاً آخر لها يكون محور تناميه انفعالاً آنياً غالباً ما ينبع من حدث عرضى محدد ، أى أنه يشكل تياراً شعورياً وحيد البعد ، خطياً . وتتعدد تجليات هذه البنية وتتكاثر لتشمل آماداً من الشعر الجاهلى تجعل ، لكثرتها ، الحديث عن بنية ثابتة للقصيدة الجاهلية عبثاً يفتقر إلى أدنى شروط العلمية والمعرفة الشمولية . ومن هذه التجليات سأميز ما سأسميه الآن « نص التداول اليومى » الذى ينبع من تشابك الوجود اليومى للإنسان وتعامله مع الآخر ويحشد شعرياً بعض مستويات هذا التشابك خارج إطار الرؤيا الجوهرية الضدية ذات البنية الطقوسية متعددة الشريحة . ومن الجلى أن النص هنا يتكون خارج تجربة الزمنية والموت ، خارج ملحمية الوجود الإنسانى ،

مع أنه قد يكون تعبيراً عن الصراع الحيوى الدائر فى الصحراء بين الإنسان والإنسان أو بين الإنسان والطبيعة . ومن بين النصوص العديدة التى تمثل هذا النمط ، سأبدأ بأقربها إلى مجال التجربة الجوهرية التى تجسدها (ب م ش) لأنه يرتبط بصراع البقاء . لكن النص الذى سأناقشه لا يعامل هذا الصراع معاملة شاملة ، ولا يتناوله فى إطاره الإنسانى العام ، بل يركز فيه على « حدث » عارض بالقياس إلى هذا الصراع ، حدث مرتبط بشروط موضوعية محددة .

والنص المقصود للكلحبة العرنى ، توردة المفضليات (رقم ٢) ، وتربط بينه وبين حادثة معينة .

قال الكَلْحَبَةُ العُرَنِى

١ – فإنْ تنجُ منها يا حَزيمَ بن طَـارق   فقد تَركتْ ماخلْف ظَهْرك بلْقعَا
٢ – ونادَى مُنادِي الحيِّ أنْ قد أُتِيـتُمُ   وقد شربتْ ماءَ المَزادَةِ أجمعا
٣ – وقلـتُ لكأسٍ : ألجميها فإنمـا   نَزَلنـا الكَثيبَ مِن زَرود لنفزَعَا
٤ – كأنَّ بليتيْها وبَلْـدَة نحْـرهـا   من النَّبْل كُرَّاثُ الصَّريم المُنَزَّعَا
٥ – فأدْرك إبقـاءَ العَرادة ظَلْعُهـا   وقد جَعلَتْنِى مِن حزيمة إصبَعـا
٦ – أمرتُكمُ أمْرى بمُنْعرَج اللِّـوَى   ولا أمْرَ للمعْصِىِّ إلاَّ مُضَيعـا
٧ – إذا المرءُ يَغْشَ الكـريهَةَ أوْشَكَتْ   حِبـالُ الهُوينَا بالفتى أن تَقطَّعا

– ٢

يدور النص حول حدث عارض (له أهميته الكبيرة بالنسبة لقائله ، دون شك ، لكنه مع ذلك عارض) هو محاولة الكلحبة اللحاق بحزيمة المذكور فى النص ونجاة الأخير . ويشكل النص محاجة منطقية تهدف إلى تعليل عجز فرس الكلحبة عن اللحاق بالهارب . فالفرس المشهورة كانت ، قبل بدء الغارة مباشرة ، قد شربت « ماء المزادة أجمعا » وكان الشاعر قد طلب من ابنته كأس أن تلجمها ،

فلما حدثت الغارة وتعقب الشاعر حزيمة لم تستطع عرادة أن تندفع فى جريها ، بل ظلعت لامتلاء معدتها بالماء ، ونجا حزيمة بعد أن كان على بعد إصبع فقط من الشاعر ، ثم ينتهى النص بالإشارة إلى عصيان قومه له ، وبضرورة المغامرة وغشيان الكريهة لكى لا تفسد دعة العيش حياة الفتى وقوته :

ويبدو أن الكلحبة كان قادراً على هذا النمط من الشعر ، يسجل لحظات عرضية معينة من حياته . فقد أوردت المفضليات نصاً آخر له (رقم ٣) يدور حول حدث مشابه . لكن كثيراً من الشعراء ألفوا من هذا النمط من شعر التداول اليومى . ويكفى أن أشير إلى نص الجميح الذى يدور أساساً حول حدث عادى لكن الشاعر يطرحه فى إطار أكثر شمولية ، دون أن يتحول مع ذلك إلى نص له بنية القصيدة المفتاح أو أى من المعلقات مثـلا .

الجميح ، (المفضليات ، ٤) :

١ – أمْسَتْ أمامةُ صمْتاً مـا تُكلِّمنـا   مجنونَةٌ أم أحَسَّـتْ أهل خَرُّوب
٢ – مَرَّتْ براكـب مَلْهُوز فقال لها :   ضُرِّى الجُمَيْح ومُسِّيه بتعذيب
٣ – ولو أصابتْ لقالتْ ، وهْى صادقةٌ   إنَّ الرِّياضةَ لا تُنْصِبْك للشِّيب
٤ – يأبى الذَّكاءُ ويأبى أنَّ شيخكُـم   لن يُعطِى الآنَ عن ضرب وتأْديب
٥ – أمَّا إذا حَرَدتْ حَرْدِى فمُجْـرِيَةٌ   جرْداءُ تمنعُ غيلاً غير مَقْرُوب
٦ – وإنْ يكُنْ حادثٌ يخْشى فذُو علَق   تظلُّ تَزْبُره من خَشْيَةِ الذِّيـب
٧ – فإن يَكُنْ أهلُها حلُّوا على قَضَـة   فإنَّ أهلى الأُولى حلُّوا بمَلْحُوب
٨ – لمَّا رأَتْ إبلى قلَّتْ حَلُـوبتُها   وكـلُّ عام عليها عامُ تجنيب
٩ – أبْقَـى الحوادثُ منها وهْى تتبعها   والحقُّ صِرْمَةَ راعٍ غير مغلوب
١٠ – كأنَّ راعيَنا يَحْـدُو بها حُمُـرا   بَيْنَ الأبارق مِن مَكْرَان فاللُّوب
١١ – فإنْ تَقَرِّى بنا عينـاً وتختفضِى   فينا وتَنتـظرى كرِّى وتغـريبى
١٢ – فأقْنِى لعلَّك أن تحظى وتحتلبى   فى سَحْبَلٍ من مسوك الضأن منجوب

٣ –

إذا كان النص قبل السابق يتحرك فى إطار ضيق ويمكن أن تفسر بنيته المتميزة فى إطار مفهومين تقليديين هما مفهوم « القصيدة » و « القطعة » بالقول إن النص قطعة لا قصيدة ولذلك لا تتطور بنيته لتصبح متعددة الشرائح ، وهو تفسير شكلى صرف مرفوض هنا ، فإن نص التداول اليومى قد يبلغ درجة عالية من التشابك ويتطور ، حجماً ، دون أن يفقد محور نموه وحيد البعد ، أو يشكل بنية متعددة الشرائح ، أو يتجاوز التيار الشعورى الأساسى فيه. ومن أفضل الأمثلة على هـذا التنامى فى النص قصيدة سلمة بن الخرشب الانمارى (المفضليات، ٥) التى يبلغ عدد أبياتها ١٦ بيتاً

١ – إذا ما غدوتم عامدين لارضنا	بنى عامر فاستظهروا بالمرائـر
٢ – فـان بنى ذبيان حيث عهـدتم	يجزع البتيل بين بـاد وحاضر
٣ – يَسُدُّون أبـوابَ القِباب بضُمَّر	إلى عُنن مُستوثِقات الأَواصِـر
٤ – وأمْسَوْا حِـلالاً مايُفرِّقُ بينهـم	على كلِّ ماءٍ بين فيْد وسَاجـر
٥ – وأصْعَدت الحُطَّابُ حتَّى تقاربُوا	على خُشُب الطَّرْفاءِ فوق العوَاقِر
٦ – نجوت بنصْل السيف لاغِمْدَ فوقه	وسَرْج على ظهْر الرِّحالةِ قـاتِر
٧ – فأثْن عليها بالذى هـى أهلُـه	ولا تكْفُرَنها ، لا فلاحَ لِكافِر
٨ – فلو أنها تجْرى على الأَرضِ أدْركتْ	ولكنَّهـا تهْفُو بتمْثال طائِر
٩ – خُـدَارِيَّة فتْخاءَ أَلْثق ريشهـا	سحابةُ يوم ذي أهاضِيـب مَاطِر
١٠ – فِـدىً لأَبى أسماءَ كلُّ مُقصِّرٍ	مِن القوم مِن ساع بوتْر ووَاتِر
١١ – بَذلْت المَخاض الْبزْل ثُمَّ عِشارها	ولم تنْه منها عن صَفُوف مُظائِر
١٢ – مُقـرَّنُ أفراس لـهُ برواحـل	فغاوَلْنهُـمْ مُسْتقبلات الهواجر

١٣ – فأَدْركهم شرْق المرَوْراة مَقْصَرا	بقيَّةُ نسل مـن بنات القُراقِـر
١٤ – فلم تنْجُ إلا كُلُّ خوْصاءَ تَّد عى	بذى شُرُفات كالفنِيق المُخاطِـر
١٥ – وإنك يا عَام ابن فـارس قُرْزُل	مُعِيدٌ على قِيل الْخنا والهواجـر
١٦ – هرقْن بسَاحُِق جفاناً كثيـرةً	وأدَّيْن أخـرى مِن حقِين وحازر

٤ –

يتشكل النص فى إطار لحظة محددة ، حدث يومىء بالمعنى الذى حددته أعلاه ، خارج مجال الرؤيا الجوهرية التى تتخلل البنية متعددة الشرائح ، ويتحرك حول قطبين يشكلان ثنائية ضدية أساسية هما بنو ذبيان – بنو عامر . يبرز بنو ذبيان فى صورة الوحدة المتراصة ، النقية الراسخة فى المكان مستعدة للغارات والقتال . وحين تقع الحرب يصمدون لعدوهم وينتصرون . وفى وسط المعركة ينجو فارس عظيم هو عامر بن الطفيل .. ويعزو الشاعر نجاته إلى سرعة فرسه التى تطير كالعقاب المطورة . ويختتم النص بلحظة النصر الكاسح الذى تهرق فيه جفان للأعداء وتسلب أخرى .

هكذا يظل النص حركة فى سياق محدد ورصداً لحدث معين ضيق المدى من منظور مباشر لا يخرج بالحدث إلى آماد التجربة الإنسانية الشاسعة أو يضعه فى سياق الصراع الأساسى بين الإنسان والطبيعة أو الإنسان والإنسان على مصادر الحياة ، ولا يدخله سياق تجربة الزمنية الضدية . ولذلك يتنامى النص فى حركة مراوحة فى المكان تقريباً لا تخرج على لحظة البدء ولا تكتنه فاعلية التغير الزمنية . وبهذه الصورة يبقى نصاً وحيد التيار ، وحيد الشريحة ، متجانس الرؤية ، وينتمى إلى مجال التداول اليومى الذى وصفته قبل قليل ، ويخلو من الشرائح التى رأيناها فى القصيدة المفتاح ومن التركيب المفترض للقصيدة (أطلال – نسيب – رحلة – مديح أو عرض آخر) ، ويقدم دليلا جديداً على عدم سلامة هذا التصور السائد فى دراسة الشعر الجاهلى (٨) .

٥ —

قد يتخذ نص التداول اليومى شكل تجربة يومية أيضاً ، تنبع من الأحداث العادية فى حياة الإنسان ، ومن العلاقات المتشابكة فيها. وبين أجمل النصوص وأعمقها تجسيداً لهذا المستوى من التعبير الشعرى نص جران العود الذى يرصد مشكلات حياة زوجية بائسة معذبة ، لا مع زوجة واحدة بل مع اثنتين كلتاهما تضطهدان الشاعر وتعذبانه ، ويتنامى النص ليخلق أفضل نموذج أعرفه للغة شعرية مليئة بالحيوية والحركة غنية بتفاصيل العراك المدمر وناضحة بفيض بارع من السخرية المريرة بحيث يتحول النص كله إلى كاريكاتور لغوى مدهش .

ويرتفع النص فوق مستوى الهجاء العادى لأنه ينبع من إشكالية يمكن أن تطرح بلغة المأساة الحادة : اغترار الإنسان بجمال المرأة وشبابها . لكن جران العود يمزج المأساة بالملهاة الذكية فى تفاصيل موقفه وهو يحاول إتقاء الضربات واللكمات وقذف « الأوانى » من قبل امرأة تبدو كالعفريتة الهادرة الممزقة كان قد قدمها أولا فى صورة الناقة والنسر والعقاب ثم النعامة .

ويصل النص ذروة ملهاويته فى اللقطة الخارجية الأخيرة فيه التى تنقل : « العدسة » من تركيزها على الشاعر الذى يتقى الضربات والمرأة التى ترمى إلى شخصية زائر لهما يبتغى اللهو ، لكنه ، بدلا من اللهو الذى يسعى إليه ، يدخل خضم اللجة المفزعة فيسلح فى سراويله . فكيف إذن بالزوج المسكين الذى ظل يعانى « المشهد » طوال ذلك الوقت ؟ ها هو ذا نص جران العود الغنى (٩) :

« ألا لايغرّن امـــرءا نوفليـــة ... على الرأس بعدى أو ترائب وُضَّحُ
فــان الفتى المغـــرور يعطى تلاده ... ويعطى المنى من ماله ثم يفضح
ويغــدو بمسحاج كــأن عظامهــا ... محاجر أعـراها اللحاء المشيـح
فتلــك التى حكمــت فى المال أهلها ... وما كل مبتاع من النـاس يـربح
عقــاب عقبناة كــأن وظيفهــا ... وخرطومها الأعلى بنـار ملـــوح
لقــد كان لى عن ضــرتين عدمننــى ... وعما ألاقى منهما متزحـــزح

تــداورنى فى البيت حتى تكبتنــى ... وعينى من نحو الهراوة تلمـــح
أقول لنفسى أين كنت وقد أرى ... رجــالاً قيــاماً والنساء تسبّح
خـذا نصف مالى واتركالى نصفه ... وبيتا بـذم فالتعـزب أروح
ألا فى الخنــا والبرح من أم خــارم ... وما كنت ألقى من رزينــة أبـرح
تــرى رأسهــا فى كل مبدي ومحضر ... شعاليل لـم يمشط. ولا هـو يسرح
لهــا مثل أظفــار العقــاب ومنسم ... أزج كظنبوب النعـــامــة أروح
ولمــا التقينــا غـدوة طــار بيننا ... سباب وقذف بالحجــارة مطـــرح
أجلّــى اليها من بعيــد فأتقــى ... حجــارتها حقــا ولا أتمـــــزح
تشيح ظنابيبى إذا مــا اتقيتهــا ... بهن وأخرى فى الــذؤابــة تنفــح
أتــانا ابن روق يبتغى اللهو عندنا ... فكاد ابن روق فى السراويل يسلح »

القصـــيدة خارج الزمن

(٣) نص البطولة : شعر عامر بن الطفيل :

١ —

يضم ديوان عامر بن الطفيل ٦٢ نصاً شعرياً تتراوح أطوالها بين البيت الواحد والثلاثة عشر بيتاً ، باستثناء . نص واحد يبلغ عدد أبياته ٣٢ ، وللذلك دلالة سأناقشها فيما بعد . وأول الملامح التى تمتلكها هذه النصوص جميعاً هو أنه ليس فيها نص واحد يبدأ بالأطلال أو يحوى الوحدات الأخرى التى اعتبرتها وحدات تكوينية فى البنية متعددة الشرائح (النسيب ، الاندفاع إلى الصحراء ، . . .) . ولعل هذه الملاحظة فى حد ذاتها أن تكون كافية لنقض الصورة التى نملكها عن بنية القصيدة الجاهلية . إذ كيف نموضع شاعراً بارزاً كعامر فى إطار الشعر الجاهلى إذا كان للقصيدة الجاهلية البنية الثابتة التى افترضتها الدراسات التقليدية ، وشعره ليس فيه قصيدة واحدة من هذا النمط ؟

والخصيصة الثانية الهامة للقصيدة عند عامر هي أنها تتشكل خارج الزمن ، لا بمعنى أنها مطلقة غير مرتبطة بزمنها ، بل بمعنى أنها لا تفصح عن ذلك الهوس المزرق بالزمنية الذي يتخلل نصوص (ب م ش) . بل ان قصيدة عامر ، فعلياً ، لتجمد الزمن وتلغيه . ويصبح الزمن الوحيد الدال المرتبط بالإنسان ، والذي يستقي معنى من ارتباطه به ، هو زمن لحظة البطولة ، وهي لحظة فعل الخلق الشعري . ولذلك تتحد هاتان اللحظتان لتلغيا الزمن العادي ، الزمن الذي يعبر على الإنسان فيذوي ويخصب ثم يدمر ويجف ، وفي هذه اللحظة ينتهي زمن القصيدة حين يكتمل تجلي لحظة البطولة ، وقد تكون هذه اللحظة برهية تماماً ، فتتجسد في بيت خاطف كالبرق ، وقد تكون غارقة في شبكة من العلاقات الجماعية والفردية فتستمر لتشكل نصاً طويلا نسبياً كما يحدث في (وما سودتني عامر عن وراثة) الذي يتألف من عشرة أبيات . أما الملمح الآخر الدال في شعر عامر فهو أن لغته تختلف جذرياً عن لغة (ب م ش) بشكل عام ، إذ أنها تكاد تنعدم فيها الطبيعة الطقسية للغة (ب م ش) ، ولذلك فهي أكثر مباشرة وسلاسة وسهولة (مع أن مفهوم السهولة هنا بحاجة إلى تقييد بشروط تاريخية محددة) ، كما أنها في تركيبها الصوتي أكثر تناغماً وانسجاماً ، كأن وحدة الرؤيا والانفعال تخلقها خلقاً عضوياً متناسقاً بعكس (ب م ش) التي تسيطر فيها درجة عالية من التنافر . ثم أن رؤيا عامر لغة متجانسة ، لا تطغى فيها الطبيعة الضدية التي رأيناها في نماذج (ب م ش) .

على مستوى آخر ، تتمتع قصيدة البطولة عند عامر بلهجة فردية تطغى على النص طغياناً كاملا وتؤسس قيم الفرد ورؤياه ودوره في خلق الواقع وصورة العالم، ومن هنا يختفي الصوت الجماعي تماماً ، وحين تبرز العشيرة فإنها تبرز في صورة واحدة فقط : بوصفها المستفيدة من العظمة الفردية التي تحتاج هي إليها لا بوصفها البنية الاجتماعية والأخلاقية والقيمية التي يتوحد بها الفرد من أجل خلاصه الشخصي . يتمثل هذا في النص « بني عامر غضوا الملام » (ص ٥٢) :

« بني عامر غضوا الملام إليكم ‏ وهاتوا فعدوا اليوم فيكم مشاهدي
ولا تكفروا في النائبات بلاءنا ‏ إذا عضكم خطب بإحدى الشدائد
سلوا تخبروا عنا غداة أقيصر ‏ وأيام حسمى أو ضوارس حاشد

وبالكور إذ ثابت حلائب جعفر ‏ إليكم وجاءت خثعم للتحاشد
ليفتزعوا علاقتنا ثم يرتعوا ‏ فأردت قناتي منهم كل ماجد
فأنفذت عبد الله ثم بضربة ‏ وقد خام عنها كل حام وزائد
تركت صريعاً بالعراء مجدلا ‏ ضبيعة إذ نجى شتيرين خالد
طمر وزيد الخيل قد نال طعنة ‏ إذ المرء زيد جائر غير قاصد
فذلك ما أعددت في كل ماقط ‏ كريه وعام للعشيرة آئد »

فالقبيلة هنا هي المعرضة للعض ، المهددة الحمى ، والفارس الفرد هو الذي يعد العدة لإنقاذها ، والقبيلة هي التي يطلب منها أن تلعب دور من يعدو « مشاهد » الفرد وأفضاله عليها في أيام الشدائد ، بل إن الفرد ليصل بعظمة دوره إلى درجة يتحول فيها ضمير الجمع إلى ضمير للفرد ، فتستخدم « بلاءنا » « عنا » لتشير إلى المتكلم المفرد وتلغي ضمير الجمع الذي يستخدم في نصوص أخرى للدلالة على توحد الفرد بالجماعة توحداً كاملا .

ومن الجلي أن هذه البنية المتميزة تنشرخ بتوتر حاد بين الفرد والجماعة ، توتر يلغي التناغم المطلق الذي نراه ضمن الرؤية المركزية ، لكنه لا يصل حد القطيعة والانفصام الذي نراه لدى الصعاليك . فهو توتر ضمن الوحدة القائمة ، أي في بنية ما يزال الفرد فيها عضواً في الجماعة لكنه ذو دور يتجاوز دور المكون العادي ليصبح دور الرائد الطاغي : :

« لقد علمت عليا هوازن أنني ‏ أنا الفارس الحامي حقيقة جعفر
وقد علم المزنوق أني أكره ‏ عشية فيف الريح كراً لمشهر »

ومن هذا الدور الملحمي تقريباً للبطل تنبع خصيصة بارزة للنص الشعري : هي أنه نص الصيغة الفردية ، وأن صورة الحرب فيه هي صورة حرب يمارسها الفرد لا الجماعة ، وإذا ذكرت الجماعة فإن النص سرعان ما ينحرف عنها ليؤسس أبعاده الفردية المكتملة ، وثمة استثناء واحد لهذه الصيغة في شعر عامر هو نص « تجنت نميرا » (ص ٦٦) الذي يتحدث عن القبيلة ويختفي منه الفرد (المتكلم) اختفاء كاملا . بيد أن هذا الاستثناء من الهامشية بحيث يعجز عن تغيير الصورة المتشكلة هنا أو نقضها .

٢ –

وصفت قصيدة البطولة بأنها « انبثاق » للحظة خارج الزمن ، لا نفعال حاد يزدحم بصور الفعل والحركة والإنجاز ، ولذلك فإنه يلغي الزمن العادى . ومن هنا لا تنقسم هذه القصيدة إلى زمنين متضادين ، كما هى الحال فى (ب م ش) ، بل يملأها زمن واحد هو زمن اللحظة الحاضرة ؛ وحين يبرز الماضى فانه يبرز تأكيداً لعظمة الحاضر وشاهداً عليها وسجلا يستعادليشكل الحاضر استمرارية له . فالزمن هو زمن الامتلاء المطلق ، ولذلك لا يبدأ بالخواء المتمثل فى الأطلال . هكذا يؤالف عامر (راحوا بهند) :

« يا رب قرن قد تركت مجـــدلا ضخم الدسيعة رأس حى حجفل
وتـــركت نسوته لهـــن تفجع يندبنه أصـــلا بنـــوح معـــول
من آل عبس قد شفيت حرارتى وغنمت كل غنيمة لم تفهـــل
ونجا بعنترة الأغـــر من الردى يهوى على عجل هوى الأجـــدل
وتركت عبـــلة فى السواء لفتية باتوا على كتف الخيـــول الجول
راحو بهنـــد والوجيهة عنـــوة يوم الوقاع على نجائب ذمل »

وفى هذا الزمن الخصب ، زمن الامتلاء الذى يلغى فاعلية الزمن المدمرة ، يبرز دور المكان فى النص باعتباره الإطار الذى جمد لديه الزمن العادى وخلق فيه زمن البطولة ، ومن هنا يطغى المكان فى شعر عامر ويظهر فى أسماء مواضع شهدت لحظة البطولة لا أسماء مواضع مر عليها الزمن فدمرها .

إن المكان هنا هو أيضاً مكان الامتلاء : الامتلاء بفعل البطولة وبدم الأعداء وجثثهم :

١ – ألسْنا نقُودُ الخيْلَ قبّاً عَوَابساً ونخضِـــبُ يَوْمَ الرَّوْعِ أسيافَنا دمَا
٢ – ونحمْى الذّمارحين يَشتجرُ القنا ونثنى عن السِّرْب الرَّعيل المُسوَّمَا
٣ – ونسْتلِبُ الحُوَّ العَوَابسَ كالقنا سَوَاهِـمَ يحْمِلْن الوَشيـجَ المُقوَّما
٤ – ونحْنُ صَبَحْنا حىَّ أسماءَ غارةً أبالتْ حَبـالى الحَىِّ مِـن وقعِها دَما
٥ – وبالنَقْعِ مِنْ وادى أبيدة جاهرتْ أنيْسـاً وقدْ أرْدين سادة خثعما
٦ – ويَوْمَ عُكـاظ. أنتُمْ تَعْلمُونـهُ شهدنْا فأقْدَمنْا بها الحىْ مُقدمَا
٧ – ونَحـنُ فَعَلْنَا بالحليفين فَعْلةً نَفَـتْ بعدهَا عنّا الظلومَ الغشمشَما
٨ – وما بَرِحتْ فى الدّهْر مِنّا عِصابَةٌ يَذودون عـن أحْسابنا من تعَرْما
٩ – يقودون جرداكالسراحين تستمى صدور العوالى من كميت وأدهما
١٠ – نحن أبدنا حى أشجع بالقنا ونحـن تركنـا حـى مـرة مأتما »

وفى زمن الامتلاء ومكان الامتلاء هذا ، يصبح النص رصداً مباشراً للفعل ، ويبرز المشهد محتشداً بالجزئيات والتفاصيل التى تكتسب درجة عالية من نصاعة الحضور ولا يبقى من بعد « غائب » للنص . ولا نتفاء الغياب دلالاته العميقة ، ذلك أنه يعنى أيضاً انتفاء البعد الرمزى للنص ، انتفاء بعد ما وراء الشىء . من هنا يخلو نص البطولة من الحكاية الرمزية ، وبشكل خاص من الحكاية الطاغية فى (ب م ش) أى حكاية الثور الوحشى المطارد . إن نص البطولة هو نص الفارس المطارد المهاجم الطاعن فى لحظة تختصر الزمن ، ولذلك ينتفى منه السرد القصصى الذى هو ، تحديداً ، حركة للمطاردة فى الزمن واكتناه لتحولاته وتطور مصيره . فيه نص البطولة يمتلك هـــذا الحضور الناصع ، كما فى « تركت نســـاء ساعدة بن مر » (ص ١٠٠) :

« تركت نساء ساعدة بن مـــر لهن لـــدى مزاحفه عـــويل
جمعت لـــه يدى بلى كعـــوب بقدم نصـــله أظمى طـــويل
شـــككت به مجـــامع رحبيه فصار رداؤه منه طميـــل »

ولا علاقة لهذا الحضور الناصع بكون النص قصيراً ، خاطفاً ، فحتى حين يكون النص طويلا ، يظل هذا الحضور الباهر هو ما يميزه :

« صبحنا الحى من عبس صبوحاً بكأس فى جوانبهـــا الثميـــل
وأبقينـــا لمـــرة يـــوم نحس وإخوتهم فقـــد ذهب الغليل

تركنـــا دورهم فيهـــا دمـــاء   وأجســـاد فقد ظهـــر العويل
فـــذل الأبلخ المختـــال إنـــا   نخيســـة وعـــز بنـــا الذليـــل
قتلنـــا مالـــكاً وأبا رزيـــن   غـــداة القاع إذ لمـــع الدليـــل
لنا فى الـــروع أبطـــال كرام   إذاما الخيل جـــد بها الصهيـــل
على جـــرد مســـومة عتـــاق   توقص بالشـــباب وبالكهـــول
إذا ما الركض أسهـــل جانبيها   وجد الســـير وانقـــطع النقيـــل
ويوم الشعب غـــادرنا لقيطـــاً   بأبيض صـــارم عضب صقيـــل
غـــداة أراد أن يســـموا إلينـــا   بأسرته وأخلفـــــه القبيـــل
فأبنـــا غـــانمين بمـــا استفأنـــا   نسوق البيض دعواها الأليل »

— ٣

هنا يندفع النص كما تندفع الغارة تماماً ، مفاجئاً ، خاطفاً ، يبدأ بالفعل المخترق ويطغى عليه ، كما فى كل نص للبطولة ، فاعل هو « الأنا » فى صيغة المفرد أو الجمع ، مناقضاً بذلك مناقضة مطلقة لنص الأطلال الذى يطغى فيه فاعل غائب هو « الزمن » أو حاضر مجازاً هو المكان (عفت الديار) . ولعل هذا التمايز فى طبيعة الفاعل بين النص البطولى ونص الأطلال أن يكون علامة جذرية للتمايز بين النص الذى ينبع من الرؤيا المركزية للثقافة وبين النص الذى يتشكل خارجها : فى الأول ، كما فى كل نص طللى ، الفاعل هو الزمن ، والإنسان الضحية يقف عاجزاً بإزائه إلا عن الأسى والدمع إلى أن تأتى لحظ الاستجابة التى تحاول تجاوز فاعلية الزمن التدميرية . أما فى نص البطولة ، وفى نص الصعلكة ، فإن الفـــاعل هو الأنا : الإنسان ، القادر ، المبدع ، المغير ، المصارع ، المقاوم ، المرعب ، المتمرد . وذلك أحد وجوه الفرق بين ما أسميته « نص الهوس بالزمنية » ، « والنص خارج الزمن » . وسأتقصى هـــذه النقطة الجوهرية فى فقرة مقبلة .

— ٤

أشرت سابقاً إلى أن زمن النص البطولى هو اللحظة الحاضرة ، وأن الماضى لا يأتى تجسيداً لفاعلية الزمن فى الإنسان والطبيعة ، بل تعبيراً عن فاعلية الإنسان فى العالم . ومن هنا هذا الاكتمال والتكامل فى الزمن : الماضى هو امتداد الحاضر والحاضر امتداد الماضى ، ومن هنا أيضاً طغيان الفعل المضارع على النص ، كما فى « ابن الحرب » (ص١١٩) لعامر :

« لقـــد تعلم الحـــرب أنى ابنها   وأنى الهمـــام بهـــا المعـــلم
وأنى أحـــل عـــلى رهـــوة   من المجـــد فى الشـــرف الأعظم
وأنى أشمص بالـــدارعـــين   فى ثورة الرهـــج الأقـــتم
وأنى أكـــر إذا أحجمـــوا   بأكـــرم من عطفـــة الضيغـــم
وأضرب بالســـيف يوم الوغى   أقـــد بـــه حـــاق المبرم
فهـــذا عتـــادى لو أن الفتى   يعمـــر فى غـــبر ما مهـــرم
وقد علم الحى من عـــامـــر   بأن لنـــا ذروة الأجســـم
وأنا المصاليت يوم الـــوغـــى   إذا ما العـــوارير لم تقـــدم »

فى نص طويل نسبياً كهذا لا يرد فعل ماض واحد ، بل يطغى الفعل المضارع (تعلم ، أحل ، أشمص ، أكر ، أضرب ، أقد ، يعمر) إلا فى حالة واحدة : حيث يكون الماضى تأكيداً للحاضر وتصبح البطولة حقيقة لا زمنية (وقد علم الحى) أو الجملة الاسمية الدالة على الحاضر : (إنى ابنها وإنى الهمام ، هذا عتادى ، أن لنا ذروة الأجسم ، وأنا المصاليت . . . » .

وهكذا يقلب نص البطولة زمن نص الأطلال الذى يطغى الفعل الماضى فى كل شريحة من شرائحه ، باستثناء شريحة الحركة المضادة التى قد تزداد فيها نسبة الفعل المضارع أحياناً . وحين يطغى الفعل الماضى فى نص البطولة فإنه يأتى ، كما أشرت ، لتأكيد فاعلية البطل وعظمة البطولة عن طريق تقديم شاهد يسرد حدثا جزئيا تتجلى فيه البطولة فى واقعة أصبحت تاريخية لا مجال لنكرانها . وللزمن الماضى

هنا دلالة مغايرة تماماً لدلالته فى نص الأطلال ، بل الأصح أن يقال إن للتاريخ هنا دلالة مناقضة تماماً لدلالته فى نص الأطلال .

٥ —

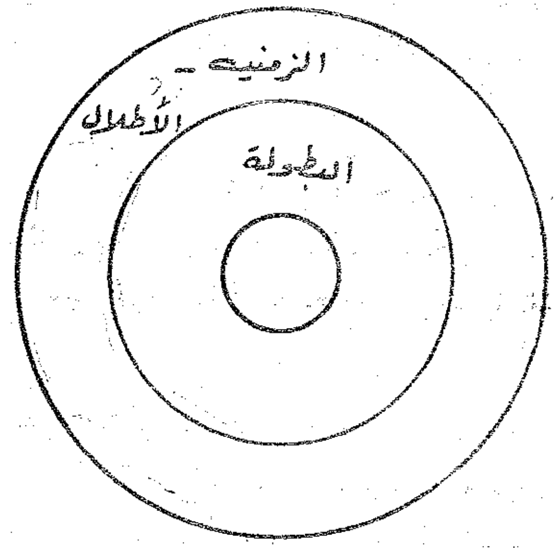
تتمثل علاقة التكامل والاكتمال بين الزمن الماضى والزمن الحاضر فى النص البطولى بصورة رائعة فى قصيدة عامر « ألسنا نقود الخيل » التى تنقسم إلى نصفين : نصف يطغى فيه الحاضر ونصف يطغى فيه الماضى ، لكن الزمنين هنا لا يشكلان ثنائية ضدية ، بل محور تكامل وتنام : فالماضى هو النسخة التاريخية الموثقة عن الحاضر والحاضر هو الامتداد البطولى للماضى :

« ألسنا نذود الخيـــل قبا عوابسا   ونخضب يوم الروع أسيافنا دماً
ونحمى الذمار حين يشتجر القنا   ونثنى عن السرب الرعيـــل المسوّما
ونستلب الحوّ العـــدابس كالقنا   سواهم يحمين الوشيج المقوما
ونحن صبحنـــا من أسماء غارة   أبالت حبالى الحى من وقعها دما
وبالنقع من وادى أبيـــدة جاهرت   أنيساً وقد أردين ســـادة خثلما »

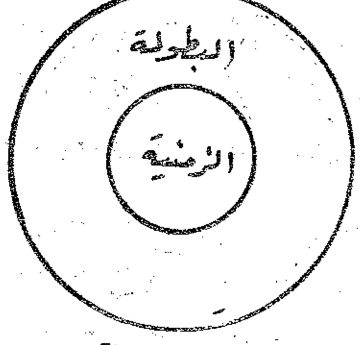
وليس تأكيدى المتكرر لهذه العلاقة المتميزة بين الماضى والحاضر بولع بالجزئيات ، بل إنه لبهدف إلى بلورة خصيصة جوهرية الأهمية للنص البطولى وللعلاقة بين النص داخل الزمن والنص خارج الزمن ، هى كون الأول جذرياً مهووساً بالتغير ، أى بفاعلية الزمن فى عبوره وتغييره للعالم : للأشياء والمكان والانسان والطبيعة ، وكون الثانى نقيضاً لذلك : أى كونه نصاً يؤكد الديمومة والاستمرارية . فى الأول يكون الماضى زاهراً خصباً ثم يندثر ليعود الشاعر إلى محاولة بعثه انطلاقاً من وعى الاندثار ، وفى الثانى يكون الماضى زاهراً خصباً ، ويستمر زاهراً خصباً فى الحاضر لاستمرار فعل البطولة . هكذا يشكل النص البطولى نقيض نص الأطلال على مستوى فاعلية الزمن ، فهو يثبت الزمن ويكشف الديمومة والاستمرارية فيه . ولذلك بالضبط نرى أن المكون البطولى يصبح حركة أساسية أحياناً فى نص الأطلال : فهو هنا يؤدى وظيفة النقيض لما تجسده الأطلال من فاعلية الزمن التدميرية ، من التغيير والهشاشة ، ويؤسس صورة للثبات ، والديمومة والاستمرارية ، ولذلك يشكل فعل البطولة حركة مضادة فى شعر عنترة

مثلا ، وفى عشرات النصوص الأخرى . أما حين يستقل النص البطولى تماماً ليصبح تجسيداً للحظة البطولة كما هو عند عامر فإنه يأتى تجلياً لتجربة متكاملة ولرؤيا كلية تتجاوز الزمن وفاعليته المدمرة وحتى حين نعى الزمن وحتمية النهاية فإن هذا الوعى يظل ضامراً لأن فعل البطولة أكثر جوهرية منه وأضخم وأكثر طغياناً من أن يسمح له بالتبلور فى صيغة مأساوية .

لذلك نرى فى شعر عامر إشارات لمحية إلى الزمنية ، إلى حتمية الفناء ، لكنها لا تتنامى لتشكل الحركة التوليدية لرؤياه للوجود ، أو لتشكل الحركة الأولى فى بنية نصه (كما هى فى النصوص التى درستها فى فصل سابق) . بل تأتى (وذلك دال عميق الدلالة) فى ثنايا نص البطولة . أى أن نص الأطلال يشكل السياق الفعلى الذى تطغى فيه الزمنية ثم تنبثق فيه حركة البطولة ، أما نص البطولة فإن سياقه الفعلى الشامل هو فعل البطولة وإلغاء الزمن ، ولذلك فحين ترد فيه إشارات إلى الزمنية فإنها ترد متضمنة منطوية داخل النص ، ويمكن توضيح ذلك بهذا المخطط :



نص الزمنية الأطلال



نص البطولة

٦ —

لأن نص البطولة هو نص الزمن المكتمل فإنه نص لا منقطع ، فى مقابل نص الأطلال ذى الزمن المنقطع . ولأنه كذلك ، فإن نص البطولة يشى بخصائص تستحق دراسة مفصلة فى معرض أكثر تخصصاً ، فهو نص الرؤيا المتناغمة ، كما

أشرت، ولذلك تخف فيه (هل تنعدم ؟) الطبيعة الضدية للوجود والثنائيات الضدية ، وإذا كان نص الأطلال يكشف عن عدد كبير من الثنائيات اللفظية ، الضدية كما أظهرت ، فإن نص البطولة يكشف عن غياب باهر للثنائيات اللفظية والضدية ، باستثناء ثنائية الأنا / الآخر (البطل / الخصم) . وهنا يظهر قصور نظرية التأليف الشفهي عن تفسير الظواهر المتعلقة بتأليف النص الشعرى تفسيراً شمولياً ، ولأن نص البطولة هو نص اللهجة الفردية ، وطغيان فاعلية الأنا ، فإنه يشهد انحساراً باهراً للآخر من حيث هو امتداد للذات . فضمير المتكلم المفرد يطغى فى النص ، وحين يرد ضمير المتكلم الجمع (نحن) فإنه يرد فى صيغة استلاب تمارسها الأنا على النحن ، أى أن النحن تكون فى الواقع منضوية تحت الأنا (نحن فعلنا = أنا فعلت من أجل النحن) . وبسبب هذا الطغيان اللافت للأنا تختفى من نص البطولة ظاهرة بارزة فى نصوص كثيرة فى الشعر الجاهلى هى ظاهرة الصحب وبشكل خاص صيغة « يا صاحبي ،خليلى » التى ترد فى نص يميزه طغيان فاعلية الزمن وعجز الإنسان ، ولذلك تبحث الذات الفردية عن صيغة توحد لها بالآخر فيبرز الصاحبان أو الخليلان وهما دائماً موحداً الهوية بالفرد يعينان على البكاء أو السلوى أو العزاء .

أما فى نص البطولة ، حيث تطغى فاعلية الأنا ، فإن هذه الحاجة الوجودية للآخر ، للرفيق ، تختفى لأن النحن تنضوى أصلا تحت فعل الأنا . وقد تكون هذه الخصيصة نفسها مسؤولة أيضاً عن غياب الرحـــلة فى الصحراء والتوحد بالناقة أو الطبيعة فى نص البطولة الذى أصفه .

بهذه الخصائص جميعاً يبدو نص البطولة عند عامر بن الطفيل توسطاً بين الرؤيا المركزية والرؤيا الخارجة على المركز ، بين التوحد بالقبيلة والانفصام عنها : إنه توسط يتم عن طريق هضم القبيلة فى دائرة الفرد والاستمرار بها ولها فى آن واحد ومقابل هذا يقف نص الصعلكة الذى يتجاوز القبيلة نهائياً ليقف خارجها ويصبح فيه البطل نقيضاً للقبيلة ولرؤياها ولقيمها . أى أن نص الصعلكة يملك من نص البطولة بعد انتصاب الفرد شامخاً ، لكنه يخالفه فى أن هذا الانتصاب لا يوضع فى خدمة القبيلة بل يوضع فى خدمة رؤيا مغايرة هى رؤيا الفرد والطبقة ، ومن

نقطة المعاينة الأخرى يكون نص البطولة ممتلكاً لدور الفرد البارز فى قصيدة الصعلكة لكنه مختلف عنه فى انبثاقه داخل القبيلة وتأكيداً لوجودها واستمراريتها فيزيائياً وقيمياً ، وعلى الطرف الآخر من نص البطولة تقف الرؤيا المركزية : رؤيا توحد الفرد بالقبيلة توحداً تاماً وانحلال دوره البطولى فى دورها . وفى هذا الإطار تبدو قصيدة البطولة عند عنترة مثلا سعياً مجاهداً للتوحد بالقبيلة عن طريق البطولة ، عن طريق وضع دور الفرد فى موقع المنقذ — الخادم لها أى أن عنترة لا ينفصل عن رؤيا القبيلة أو يقف نقيضاً لها ، ولذلك تأتى بنية قصيدته من نمط (ب م ش) التى تجسد الرؤيا المركزية للثقافة (القبيلة) وتأتى حركة البطولة فيها إستجابة مضادة لحركة الأطلال تسعى إلى موازنتها لا نقضاً لرؤيا الزمن أو تأسيســاً لنص بطولى مســتقل .

— ٧

أشرت فى فقرة سابقة إلى أن النص البطولى نص ناصع الحضور وأنه لا يمتلك بعداً ما ورائياً . وإنه لمما يعمق نصاعة حضور النص أنه يركز على صراع مادى صرف فى الوجود الإنسانى ، صراع القوى التى تتعارك على موارد طبيعية قليلة : مراع نادرة ، وماء شح ، ولعل الوجه الآخر لهذه الصراع ، أى الصراع من أجل القيم ، أن يكون تجليا على مستوى أكثر تجريداً لهذا الصراع الأساسى . هكذا تبرز فى شعر عامر بن الطفيل عبثية الوجود الإنسانى أحياناً فى سياق البطولة حين تأتى الغارات لتعصف بقوم لم يكونوا مقصد المغيرين ، فتكون الصدفة وحدها ، فى معرض الصراع على الكلأ ، سبب الدمار ، وتبدو البطولة هنا جارحة ، قاسية تفتقر إلى نبلها الذى تملكه فى معارض أخرى . ولذلك فإن عامر ، للمرة الأولى فى شعره ، يحيد بنســبة الفاعلية إلى الإنسان ليلحقها بالله ، كأن الفعل الإنسانى لا يمكن أن يكون على هذه الدرجة من المصادفة والعبثية : (ص ١٣٨) :

« لله غارتنـــا والحل قـــد شجيت ... منه البلاد فصـــار الأفق عرياناً
حتى صببنا على همـــدان صيقة ... سؤر الكلاب وما كانوا لنا شانا
فظل بالقـــاع يوم لم ندع كتدا ... إلا ضربنا ولا وجهـــاً ولا شانا

ثم نزعنا وما انفكت شقا وثهم — حتى سقينا أنابيباً وخرصانا
وما أردناهم عن غبر معذرة — منا ولكنه قد كان ما كانا
سرنا نريد بنى نهد وإخوتهم — جرماً ولكن أراد الله همدانا »

٨ —

كنت قد أشرت إلى أن نصاً واحداً لعامر يبلغ من الطول ٣٢ بيتاً وأن لذلك دلالة سنناقش فى سياقها الطبيعى .

والنص المعنى هو « فلو علمت سلمى » (ص ، ١٠) ، وهو النص الوحيد الذى يبدأ بما يكاد يشبه الحركة الطللية ، رغم أنه ليس طللياً . ولا ينبغى أن نتسرع إلى تقرير أن هذا النص يستخدم المقدمة التقليدية خارجاً بذلك على بنية نص البطولة كما وصفتها سابقاً . بل ينبغى أن نتناول حركته الأولى فى سياق بنيته الكلية وندرس خصائصها دراسة متعمقة قبل أن ننسب إليها قيمة ما أو دوراً ما .

يبدأ النص بصيغة مألوفة فى النصوص الطللية هى ذكر المرأة والمكان الذى يرتبط بها ، ثم يستعيد زمناً ماضياً كانت سلمى فيه تستبى بجمال الثغر وبعينين جميلتين . لكن النص يفتقر إلى مكونات أخرى مألوفة فى الشعر القديم ، الأطلال ، والأسى ، والصمت ، ورحلة الحبيبة مبتعدة . أى أنه يفتقر إلى المكونات الطقسية للقصيدة الطللية . بل أن النص لينفى أى إمكانيات طقسية برصد العلاقة بين الشاعر وسلمى فى إطار العداوة بين قوميهما وإكراه قومها لها على الابتعاد عن الشاعر ، وتختتم حركة المرأة بالإشارة إلى أن سلمى لا تعرف قدر الكريم ولو أنها عرفت لكانت وصلته . وتكتسب حركة المرأة بهذه الملامح طبيعة بعيدة عن الطقسية وتتجلى فى صيغة علاقة فردية متميزة فعلية . ومن المحاجة المستخدمة فى البيت الأخير ينبثق نص البطولة سجلا لسلسلة من الأعمال البطولية ، والأسماء والأماكن التى تشكل معاً حركة للفعل البطولى ، أى شريحة واحدة متكاملة كل بيت (أو بيتين) فيها يذكر واقعة جديدة أو اسم قوم هزموا . بهذه البنية يختلف نص عامر عن النص الطللى المألوف . فالأطلال غائبة عنه ، والمرأة ليست الحبيبة الراحلة المألوفة ، والحركة التى تشكلها ليست حركة الحنين أو الندب المألوفة ، بل

إنها لجزء من محاجة القصيدة ، من أطروحتها النظرية التى تستخدمها للدخول إلى عالم الفعل البطولى . وهكذا يظهر بجلاء أن النص الطويل عند عامر لا ينقلب إلى نص يجسد الرؤيا المركزية فى الثقافة للزمن وفاعليته التدميرية ، بل يظل نصاً خارج الزمن ، ويصدق هذا القول على جميع النصوص الأخرى التى تبدأ بما يشبه بداية النص الطللى مشيرة إلى المرأة ، أو الطيف مثلا ، فهى جميعاً نصوص توظف المكون شبه التقليدى توظيفاً جديداً نابعاً من شروط تنامى نص البطولة نفسه لا من ضغط تقاليد شعرية طقسية مسبقة التصور .

وبهذه المكونات المميزة جميعاً ، يغدو نص البطولة بنية مغايرة لبنية القصيدة (ب م ش) . فهو لا يتشكل إلا فى بنية وحيدة الشريحة ، ويكون وحيد التيار الشعورى ، وهو نص خارج الزمن ، بالمعنى الذى حددته سابقاً . وفى تجليه الأكثر صفاء ، فى شعر عامر بن الطفيل ، يمثل نص البطولة لحظة تفجر باهرة فى وجه العالم ، ورؤيا يقينية تجسد الفعل الإنسانى العظيم وحضور الإنسان فى العالم . ولذلك فإن هذه البنية جديرة بالتمييز عن متعددة الشرائح من النمط الموصوف فى فصول سابقة ، وبالتحليل المتقصى الدقيق .

نص البطولة : (ب و ش)

٩ —

غالباً ما يمثل نص البطولة لحظة انفجارية حادة ، لا تتمحور حول رؤيا الزمن أو فاعليته ، بل تنشأ وتكتمل فى لحظة خاطفة تبدو خارجة تماماً على الزمن . وتغلب على النص فى هذه الحالة الجملة الاسمية والفعل المضارع وتمثل دفق حيوية فائرة منذ انبثاقه حتى اكتماله ، ويبقى عالقاً فى اللحظة ذاتها دون أن يصل إلى قرار متجسداً فى بنية وحيدة الشريحة . بعبارة أخرى ، يبقى النص هنا ثابتاً لا يتطور عبر الزمن ، ولهذا الثبات أهميته العميقة لأنه يمنع لحظة البطولة من أن تغدو خاضعة للزمنية بما هى فعل تغير ، لأن كل تغير هو انحسار للحيوية ثم اندثارها لذلك يبقى النص فى أوج الجيشان ، ويتجلى جيشانه فى الأنا الإنسانية المتحدثة ، وفى الحصان المتفجر حيوية ، فى فعل القوة والحركية الدائبة . وبين

أعمق النصوص تجسيداً لهذه اللحظة الحاضرة التى تتحول ، عملياً ، إلى لحظة أبدية لأنها تخرج على الزمنية ، نص عمرو بن معد يكرب الذى توردە الأصمعيات ، (رقم ٦٢) :

« أعددت للحرب فضفاضة	دلاصاً تثنى على الراهش
وأجرد مطرداً كالرشاء	وسيف صلامة ذى فائش
وذات عداد لها أزمل	برتها رماة بنى وابش
وكل نحيض فتيق الغرار	عزوف على ظفر الرائش
وأجرد ساط كشاة الأران	ربيع فعنّ على الناجش
وآوى إلى فرع جرثومة	وعز يفوت يد الناهش
تمتعت ذاك وكنت امرا	أصد عن الخلق الفاحش

١٠ —

بين أبرز مكونات البنية فى نص عمرو الصيغة اللغوية التى تنسكب انسكاب سبيكة متماسكة صلدة معمقة حس الصلابة واللازمنية وانتصاب النص فى لحظة تتأبد. هذه الصيغة تحيل النص بأكمله إلى جملة واحدة تتنامى عبر العطف فقط : أى أنها تتنامى دون حركة تغير على الإطلاق ، بل عن طريق التراكم الذى يعمق الجملة الأولى ويزيدها حجماً واحتلالا للفضاء الشعرى دون أن تدخل فى انقلابات لغوية ، كأن تعود إلى الماضى ثم إلى الحاضر ثم إلى المستقبل بحيث تصبح نامية على محور زمنى . من هنا يمكن كتابة النص بأكمله فى جملة واحدة من الشكل :

ف + مفع + صفه + متممات

فالبيت الأول يتألف من :

١ — أعددت فضفاضة + دلاصا + تثنى + متمم + للحرب .

والأبيات التالية تتألف من تركيب خاضع للفعل معطوف على المفعول به :

٢ — وأجرد + مطردا + متمم + وسيف + متمم

٣ — وذات + جملة إسمية .

٤ — وكل + صفات .

٥ — وأجرد + صفة .

ولا يحدث انتقال فى الزمن حتى البيت السادس ، لكنه انتقال إلى اللحظة الحاضرة نفسها . أما النقلة الزمنية فى البيت السابع فإنها إلى الماضى شكلياً فقط ، إذ أن دلالة الفعل هى الحاضر .

ويؤكد هذا التلاحم العميق بين الصيغة اللغوية التى أصفها هنا وبين اللحظة الانفجارية فى نص البطولة بروز الصيغة نفسها فى نصوص لشعراء آخرين ، كما يحدث فى نص عبد قيس بن خفاف (الأصمعيات ، ٨٨) :

صحوت وزايلنى باطلى	لعمر أبيك زيالا طويلا
وأصبحت لا نزقا للحاء	ولا للحوم صديقى أكولا
ولا سابقى كاشح نازح	يذحل إذا ما طلبت الذحولا
وأصبحت أعددت للنائبات	عرضاً بريئاً وعضباً صقيلا
ووقع لسان كحد السفاف	ورمحاً طويل القناة عسولا
وسابغة من جياد الدروع	تسمع للسيف فيها صليلا
كماء الغدير زفته الدبور	يجر المدجج منها عضولا »

١١ —

يتشكل نص البطولة ، نص اللحظة الانفجارية كما وصفته ، فى بنية وحيدة الشريحة ، وهذه حقيقة أساسية تفرض علينا التساؤل عن علاقة هذا النمط من البنية بالتجربة التى يجسدها ، من جهة ، وعلاقته بالبنية متعددة الشرائح من جهة أخرى . ويلاحظ فى هذا المعرض أن نص البطولة الإنفجارى يخلو من الوحدات المكونة الأولية التى تبرز فى القصيدة المفتاح وبشكل خاص من الأطلال . لكن يلاحظ أيضاً أن (ب م ش) قد تحوى وحدة أولية مشابهة لنص البطولة فى صيغته العامة . كما أن ثمة نصوصاً مماثلة لنص البطولة تبدأ بوحدة أولية مكونة تجسد التفتت ، والهشاشة أى فاعلية الزمن التدميرية . كيف إذن نميز بين هذه البنى ونكتنه العلاقة بين التجربة والبنية التى تتجسد فيها ؟ .

وللإجابة على هذا السؤال ينبغى أن نرصد النصوص المتباينة ونحلل دور فاعلية الزمن فيها أولا ، ثم نحلل العلاقات التى تنشأ فيما بين الوحدة المشابهة لنص البطولة وبين الوحدات الأخرى . ولعل أهم خصيصة فى هذه الدراسة المقارنة أن تكون ما يلى : نص البطولة وحيد الشريحة لازمنى ، بمعنى أنه لا يتمحور حول فاعلية الزمن بل يشكل انبثاقاً فى اللحظة الحاضرة لانفعال بطولى . أما الوحدات المشابهة فى (ب م ش) أو فى البنية ثنائية الشريحة ، فإن فاعلية الزمن محور أساسى من محاورها ، ولذلك تكون دائماً مؤلفة من حركة أولى وحركة مضادة لها ، وتكون الحركة الأولى تجسيداً لتجربة التغير التى يخلقها الزمن . فى القصيدة المفتاح ، مثلا ، تشكل حركة الأنا (الفخر الفردى) استجابة للتعبير المتمثل فى توتر العلاقة بين الشاعر ونوار . وفى النص ثنائى الشريحة تشكل حركة البطولة استعادة للزمن الماضى ، زمن الحيوية ، فى وجه التغير الذى أنتج التفتت فى اللحظة الحاضرة ، أو تأكيداً للتماسك الراهن فى وجه للتغير والتفتت والهشاشة فى العالم الخارجى أو فى العــلاقة بين الرجل والمرأة .

قد تتعقد بنية نص البطولة وترتبط بإشكالية موقفية ما (فى حدث محدد) تمنحه خيطاً زمنياً بارزاً : بمعنى أنه يتحرك عبر الحدث فى زمن ماض ويتحول إلى ما يشبه السرد . بيد أنه يظل خارج الزمن بالمعنى المحدد فى دراسة القصيدة المفتاح أو (ب م ش) بشكل عام : أى بمعنى أن فاعلية الزمن والتغير لا تشكل محور نمو له . وفى هذه الحالة تظل للنص بنية (ب و ش) ويظل يجسد تياراً شعورياً وانفعالياً وحيد البعد ، فلا تنشأ فيه حركة مضادة ، باتجاه الماضى أو المستقبل بل يظل رصداً للحظة البطولة الانفجارية رغم تناميه السردى والبنيوى . ونص عمرو بن معد يكرب (الأصمعيات ، ٣٤) نموذج متميز لما أصفه هنا . فهو يتحرك بين فيض البطولة الفردية وبين أزمة جماعية تنبع من دور الجماعة فى واقعة محددة ومن شعور الشاعر بالعار أمام تراجع قومه . ويكتنه النص لحظة حارة فى التجربة الإنسانية الفردية تمنحه تميزاً باهراً عن غيره من النصوص ، إذ يرصد جيشان نفس البطل بقلق مواجهة المكروه ، لكنه يستمر ليجسد تجاوز البطل للحظة الضعف هذه . ثم يبنى النص موقف ضعف جماعى هو ، من وجه معين ، التعبير الجماعى عن لحظة جيشان النفس بالخوف فردياً . بيد أن هذا الموقف لا يتجاوز

من قبل الجماعة بفعل بطولة مواز للبطولة الفردية . ويبقى للفرد البطل أن يتجاوز هذا الضعف الجماعى ببطولته الفردية . وهو يفعل ذلك . لكن هذه الأزمة تخرس اللسان فتجعله عاجزاً عن النطق بإطراء الجماعة ، مقراً بالعار الجماعى دون مكابرة :

« فلو أن قومى أنطقتنى رماحهم   نطقت ، ولكن الرماح أجرت »

ويمثل النص ، بهذا الإقرار ، لحظة انفصام حادة بين الفرد والجماعة ونفياً للتوحد الذى نألفه فى نصوص أخرى بين السلوك الفردى والجماعى والمصير الفردى والجماعى . لكن ذلك كله ينصهر فى بوتقة فعل البطولة الفردى الذى يبنى دفق البطولة فى النص أولا (الأبيات ١ — ٦) بحيث يتجاوز التوتر الأساسى النابع من قرار الجماعة حين يذكره النص (٧ — ١٠) أخيراً . ويتبلور هذا الانصهار فى بنية لا تنقسم لتشكل حركتين متضادتين ، بل تنصهر أيضاً لتشكل نموذجاً متميزاً لـ (ب و ش) .

عمرو بن معد يكرب (الأصمعيات ، ٣٤)

١ ـ ومُرْدٍ على جرْدٍ شهدْتُ طِرادَهــا   قُبَيْل طُلوع الشَّمس أو حين ذرَّت
٢ ـ صَبحتُهمْ بَيضاءَ يبْرق بَيْضُها   إذا نظَرت فيها العُيون ازْدَهرَّتِ
٣ ـ ولمَّا رأيْتُ الخيلَ رَهْواً كأنَّها   جَداولُ زرْع أُرْسلتْ فاسبطرَّت
٤ ـ وجَاشتْ إليَّ النفسُ أوَّل وَهْلة   ورُدَّتْ على مَكْرُوهها فاستقرَّت
٥ ـ عَلامَ تقولُ الرُّمحُ يُثْقِلُ عاتِقِي   إذا أنا لم أطْعُنْ إذا الخيلُ ولت
٦ ـ عَقَرْتُ جَوَادَ ابنَي دُرَيْد كليهما   ومَا أخذَتْني فى الخُتُونةِ عِزَّتي
٧ ـ لحَا اللهُ جَرْماً كلَّما ذرَّ شارقٌ   وُجوه كلاب هارشتْ فازْبَأرَّت
٨ ـ ظَلِلْتُ كأنِّي للرِّماح دَريئةٌ   أُقاتِلُ عن أبناء جَرْم وفرَّت
٩ ـ فلم تُغْن جَرْمٌ نَهْدَها إذْ تلاقَتا   ولكنَّ جَرْماً فى اللِّقاء ابْذعرَّت
١٠ ـ فلو أنَّ قوْمي أنْطَقتني رماحُهُمْ   نطقْتُ ، ولكنَّ الرماحَ أجرَّت »

القصيدة خارج الزمن

٤ ـ نص الصعلكة :

بنية الانفصام والخروج

نص الصعلكة

١ —

ليس غرضي من هذا الفصل تقديم دراسة شاملة لشعر الصعاليك ، بل موضعة المكونات الأساسية لعالمهم الشعرى فى الإطار التصورى المطور فى هذا البحث . وأود ، لهذا الغرض ، أن أشير إلى التمييز الذى قدمته فى نهاية الفصل الثانى بين الرؤيا المركزية للثقافة ، التى اقترحت أنها تتجسد فى المعلقات بوصفها بنية واحدة كلية ، ورؤيا الثقافة المضادة (counter — culture) التى اقترحت أنها تتمثل فى شعر الصعاليك .

وإذا كانت الرؤيا المركزية للثقافة تتكون وتتجلى فى إطار وحدة اجتماعية — إقتصادية — سياسية محددة هى القبيلة ، من حيث هى بنية كلية متماسكة ، فإن رؤيا الثقافة المضادة تتشكل وتتجلى فى مسافة الخروج على هذه البنية ، فى رفض القبيلة ، وخلق فضاء اجتماعى — اقتصادى جديد للفعل الأنسانى يقع خارج القبيلة . وعلى هذا الصعيد ، يبدو بجلاء أن أهم ما يميز شعر الصعلكة أمران :

١ — انتماء الصعاليك إلى طبقات أو فئات اجتماعية هامشية ، محرومة أو ملعونة أو « ساقطة » اجتماعياً أو اقتصادياً . وتسمح هذه الحقيقة بتصور العلاقة بين القبيلة والصعاليك فى إطار مفهومى الداخل / الخارج ، ومفهوم السلطة الذى درسه كتاب مثل ميشيل فوكو(١٠) ، (Foucault) أو المركز / الهامش كما يتجلى عند كتاب مثل سمير أمين(١١) ؛

٢ — كون شعر الصعلكة ، للمرة الأولى فى تاريخ الشعر العربى ، يلغى الوحدة الاجتماعية الاقتصادية السياسية التى تتشكل ضمنها الرؤيا المركزية ، أى القبيلة ، ويطور نظاماً من القيم ، والفاعليات ، ولهجة شعرية جديدة تتشكل فى إطار فئة أو طبقة اجتماعية محددة . فنى شعر الصعلكة لا تظل القبيلة تشكل وحدة متجانسة متراصة ، كما كانت مثلا فى شعر لبيد ، ولا تعود القبيلة الإطار المرجعى

الذى يتحدد ضمنه نظام القيم ودور الفرد وعلاقته بالجماعة . بل تنفصم القبيلة ويكشف انعدام التجانس فيها ، وتبرز التناقضات التى تشرخ بنيتها ، لتنشأ وحدة جديدة تصبح الإطار المرجعى لتصور الشاعر للعالم ولنفسه ، هى الفئة الاجتماعية أو الطبقــة .

ونتيجة لهاتين الحقيقتين ، لا تعود بنية القصيدة الطقسية (ب م ش) ، التى جاءت تعبيراً عن الرؤيا المركزية للوجود ، قادرة على بلورة هذه الرؤيا الجديدة . ولذلك تنهار هذه البنية وتختفى تماماً من شعر الصعاليك لتحل محلها بنية جــديدة وحيدة الشريحة أقدر على تجسيد رؤيا الخارجى التى ينميها شــعر الصعلــكة (١٢) .

ولعل أول تجليات هذه البنية أن يكون انعدام الطبيعة الطقسية للقصيدة وانحسار الاهتمام بمشكلة الزمنية وعلاقة الزمان بالمكان وتفتت النسيج الاجتماعى ، وانمحاء الاهتمام « الميتافيزيقى » لينشأ اهتمام جديد بالسلوك المعاين، بعلاقات الصراع المادية واليومية بين المحروم والغنى ، الأدنى والأعلى ، الأبيض والأسود (أى بين طبقتين) ، والتركيز على العالم الحاضر الفيزيائى .

تأبط شرا — التوحد بالطبيعة — اللهجة الفردية

٢ —

يؤسس النص الصعلوكى فاعلية الإنسان — الفرد فى العالم نقيضاً لفاعلية الزمن فى بنية الحياة الاجتماعية والوجود الفردى. وتتجلى هذه الفاعلية فى انقلاب الجملة الأساسية المشكلة للنص من صيغة « عفت الديار » مثلا إلى صيغة « فعلت » .

يتحول المكان فى النص الصعلوكى إلى مكان مغاير لمسرح الحدث الاجتماعى : لتجمع القبيلة فى ، ورحيلها عن ، مواضع محددة توفر الكلأ والماء . يصبح المكان مسرحاً للحدث الفردى ، للغارة ، والقتال ، ولذلك يفقد صفة الثبات النسبى والتكرار النسبى ، أى أنه يفقد بعده الزمنى . ومن هنا فإن المكان يصبح عرضياً فى النص الصعلوكى ، وبسبب عرضيته تختفى ظاهرة التعبير الرمزى بالأطلال وينفصم المكان عن الزمان كلية .

أما حين يبرز المكان فى نص الصعلكة فإنه يبرز بصورة مغايرة لبروزه فى النص الطقوسى : يبرز مسرحاً لفاعلية الفرد ، أو حلماً ، أو تجسيداً للانفصام عن مكان الآخر وزمانه — القبيلة — والتوحد بالمجهول ، باللامسمّى، بآماد الحرية والوحدة والخشونة الطبيعية . من هنا لا يكتسب المكان اسماً فى نص الصعلكة بل يظل مجهولا ، دون هوية ، وإذا حدد فإنه يحدد بكونه تجسداً للفاعلية والتوحد . ولأنه كذلك ، فإن المكان يستقل أحياناً بنص كامل ، نص ينسج رونق الحلم ، بصورة تقترب كثيراً من جزيرة الحلم الرومانسية الحديثة أو من « أرض الميعاد » فى شعر الحداثة (١٣) : المكان الآخر الذى تتحقق فيه الذات وتنحل فيه فى جسد العالم . لذلك لا يرحل تأبط شراً فى المكان ، ولا يجتازه ، كما كان غيره من الشعراء يفعل ، بل « يتبطنه » ، يلتحم به وفيه ويتوحد : (الأصمعيات ، ٣٧) :

وشعب كشل الثوب شكس طريقه   مجامع صوحيه نطاف مخاصر
به من سيول الصيف بيض أقــرّها   جُبَار يصم الصخر فيه قراقــر
تبطنتــه بالقــوم لم يهــدنى لــه   دليل ولم يثبت لى النعت خــابر
به سملات مــن ميــاه قــديمــة   مواردهــا ما إن لهــن مصادر

فالمكان هنا لم يعرفه « خابر » ولم يهد إليه دليل . إنه مطلق المجهول والجدة والطراوة والبكورة ، وهو منفتح شكس ، لكنه بؤرة رواء فى عالم من الجدب والجفاف ، إذ أن سيول الصيف التى قذفت الصخر متدافعا فيه مقرقراً فى زمن مضى انتهت إلى قرار ناعم حلمى يتجلى غدرانا صافية عذبة ونطاف ماء مستقر نقى . الماء فى الصخر ، الماء فى الأرض ، الماء فى دائرة تحيط بها الوعورة والمشاكسة ووحشة المجهول . لكنه ، بكل ذلك ، يغدو تجسداً للحلم الذى ينال عبر المشقات والمهالك ، بالفعل الإنسانى المبدع وحده . من هنا فهم أحد الشراح ، وهو أبو عمرو ، أن صورة تأبط شراً هذه لم تكن صورة لمكان ، بل صورة لفم امرأة عذب جميل . ولهذا التصور — سواء أقبلناه أو لم نقبله ، دلالته العميقة . فما تثيره صورة الرونق والعذوبة والنقاء والانفتاح فى هذا العالم المغلق القاسى أغنى بكثير من أن يكون مكاناً ما أى مكان : إنه ، على صعيد عميق ، مكان تجسد الحلم ،

وتحقق الرغبة ، شهوانية أو جمالية أو نفسية . إنه المورد الذى ما أن له من مصدر . فيــه يقر القرار ويروى نزوع الإنسان إلى عالم أحلى وأفضل وأغزر دفقاً وثراء .

هذا المكان — الحلم يكاد يغدو صورة نمطية عليا (archetype) فى نص الصعلكة وهو نقيض المكان — الحلم الذى تمزق واندثر فى نص الرؤيا المركزية للثقافة كما يتجسد فى الأطلال ، فمكان الأطلال تجسد للزمن الماضى ومرور الزمن وتدميره للعالم ، أما مكان نص الصعلكة فإنه إمكانية تجسد المستقبل وبناء عالم جديد . لذلك يقف نص الصعلكة نقيضاً ، أو بذلك يجسد نص الصعلكة طبيعته المضادة لنص الرؤيا المركزية للثقافة . فى قصيدة تأبط شراً الطويلة (المفضليات ١) ، التى افتتح بها المفضل (أو غيره) مجموعته الشعرية الفريدة ، يعود المكان بخصائصه هذه إلى التجلى :

« وقلــة كسنـــان الـــرمح بـــارزة   ضحيانة فى شهور الصيف محراق

بـــادرت قنتهــــا صحبـــى وماكسلوا   حتى نميت إليها بعـــد اشـــراق

لا شئ فى ربدهـــا إلا نعـــامتهـــا   منهـــا هزيم ومنها قائم بـــاق

بشرثـــةٍ خلـــق يـــوق البنـــان بهـــا   شددت فيها سريحاً بعد إطراقِ »

هكذا توحد لغة البطولة والمغامرة بين أسلحة العراك والقتال وبين مكان الحلم ، فتصبح قلة الجبل سنان الرمح ، فى صورة فذة لا أعرف لها مثيلا فى الشعر الجاهلى . وهكذا تحول لغة البطولة واختراق المشقات اللغة المعجمية إلى سلسلة من التجسيدات التى يولد فيها النقى ما هو أنقى منــه ، الشاق ما هو أشق منه ، فتصبح « القلة » خطوة فقط باتجاه « القنة » ويتحول انتقال الزمن من الضحى إلى الشروق الكامل « إشراقاً » غنياً بدلالاته النفسية والروحية ، كأن المشقة وحدها ، خشونة التسلق إلى قمة العالم ، هى مصدر إشراق النفس بضوء غامر داخلى ، وكذلك يتحول السفر فى المجهول إلى استجابة فذة ترد على صوت العاذل الممثل للقيم الجماعية البالية التى يرفضها الشاعر . فإذا ألح العاذل فى عذله ،

يقول تأبط شراً ، فإن ما سيفعله لن يكون سوى الضرب فى العالم بحيث ينقطع عن وجود الآخرين تماماً ، إلى آفاق لا تبلغها معرفة أهل المعرفة :

« إنى زعيم لئن لــم تتركوا عــذلى   أن يسأل الحى عنى أهل آفـــاق

أن يسئل القـــوم عنـــى أهـــل معرفة   فـــلا يخبرهـــم عن ثابت لاق

هـــذا السفر فى المجهول ، فى نص الصعلكة ، هو الصورة النمطية العليا (archetype) لكل سفر فى المجهول مارسه فنان ، أو رافض ، أو خارجى عبر التاريخ . إنه اندفاع يوليسيس فى بحثه ، وسفر رامبو فى زورقه « السكران » ، ورحيل أدونيس فى سفن مبحرة إلى العالم الجديد ، بل إنه ، فى النص الدينى ، إقلاع نوح نجاة من العالم المنهار أملا بعالم جديد . وما أشبه قنة تأبط شراً التى « كسنان الرمح » ، بقمة أرارات حيث استقر فلك نوح .

— ٣

يتجسد انفصام الصعلوك ، إذن ، بالدرجة الأولى ، انفصاماً مكانياً عن الآخر ، وهو يمنح للمكان ، بهذه الصورة ، طبيعة مضادة تماماً لمكان الآخر الطللى . فهو مكان معزول عن الزمن ، خارج عليه ينتفى منه أول ما ينتفى فعل الزمن التدميرى فى مكان الآخر الطللى . وهو ، على صعيد أعمق ، تجسيداً لتضاد أبعد غوراً هو تضاد الثقافة / الطبيعة كما يصفه كلود ليفى — شتراوس . فعالم القبيلة ، على بدائيته ، هو عالم الثقافة لأنه عالم التجمع ونصب الخيام ، وخلق الثبات النسبى وصناعة الأشياء ، أما عالم الطبيعة فهو العالم البكر النقى الذى لا ثبات فيه لأشكال حياة جماعية . وفى صورته هذه ، يكون المكان فى نص الصعلكة تجسيداً للانفصام الحاد بين الذات الفردية والذات الجماعية ، الانفصام الذى يتجلى أيضاً على صعيد القيم ، والتطلعات ، وتصور الفرد لوجوده وعلاقته بالجماعة ، وبنية القصيدة ودور الشكل والطقوس فى خلق الفن والنص والتجربة .

لذلك لا يكتسب النص الصعلوكى بنية ثابتة أو توليدية أو طقوسية ، فاكتساب مثل هذه البنية تجسيد للوجود الجماعى ، المستقر نسبياً ، الطقوسى ، تجسيد للاجماع

وللممارسة الجماعية . والنص الصعلوكي هو ، تحديداً ، انفجار الخروج على هذا الإجماع والممارسة الجماعية وتأسيس الانبثاق الفردي في العالم واختراقه من أجل تغيير نظام القيم وبنية العلاقات الاجتماعية والاقتصادية السائدة ، وتدمير سلطة أصحاب المصلحة في ترسيخ النظام ، من أجل تفكيـك كلي لكل ما هو قائم سلطوي .

٤ —

إذا كان نظام القيم الجماعي يشتق من نظام الإنتاج الإقتصادي والحيـاة الاقتصادية في القبيلة ، فإن من الطبيعي أن يكون أول ما يرفضه نص الصعلكة التركيبة الإجتماعية الطبقية التي تفرزهذه القيم والرموز الانتاجية الأساسية للبنية الاقتصادية : الاستقرار النسبي المتجسد في الرعي . ولذلك فإن تأبط شراً في النص المناقش يضع الفروسية الصعلوكية المنبتة عن الإنتاج الاقتصادي المستقر نسبياً نقيضاً مباشراً لا للجبن ، مثلا ، بل للرعي ويضع الصعلوك ، نموذجه الأعلى ، نقيضا مباشراً للراعي ، في هذا المقطع العجيب :

« لكنمـا عـولي إن كنـت ذا عـول	على بصير بكسب الحمد سبّاق
سباق غـايات مجد في عشيرتـــه	مرجع الصوت هدّاً بين أرفـاق
عـاري الظنابيـب ، ممتـدّ نواشره	مدلاج ادهم واهي المـاء غسّاق
حمـال ألـوية ، شهـاد أنديـة	قوال محكمة ، جـواب آفـاق
فـذاك همي وغـزوي أستغيـث بـه	إذا استغثت بضافي الرأس نغـاق
كالحتف حـدّأه النامون قلـت لـه :	ذو ثلّتين وذو بهم وأربـاق »

هنا تتمثل الثنائية الضدية الجذرية في صورة ذاتين حادتي التضاد : بصير يكسب المجد سباق ، (آلية الإنتاج لديه هي جوب الآفاق ، أي الانفصام عن المكان المتكرر المستقر نسبياً الخاضع لدورة الزمن ولنظام الإنتاج الرعوي ، والاندفاع في وحشة الطبيعة البكر عاري الظنابيب بارز عروق الذراع ،يدلج

في الليل المنهمر بالمطر يفتح قوته بفعله الفروسي) ، وراعٍ في عالم الإستقرار النسبي والإعتماد على ما تقدمه الطبيعة من عشب وماء ، غزير شعر الرأس مرفه نسبياً ، فعله الوحيد هو الصياح في غنمه ، وهو على عكس جواب الآفاق البكر المنفلت من كل ألفة ، مألوف كالحتف حدأه العابرون وله قطيعه الوفـير المقيـد بأرسان .

ذلك هو التعارض بين عالمين : عالم البطل المندفع في غربة الوجود ، في جسد الطبيعة الخشنة الواعدة ، المنائل ببطولته أو هربه أو حيلته ، وعالم الإنسان سجين الطبيعة ، والألفة ، والقطيع ، والصعلوك ، من هنا ، هو الخروج المطلق والعودة إلى بداية البداية ، إنه ، في نسبية الطبيعة الحضرية لحياة القبيلة ، صوت البداوة البكر ، المطلقة ، التي لا ترتبط بالرعي وبالاستقرار المكاني بل تجتاح المكان اجتياحاً يلغيه باحثة عن الحياة في كل صورة من صور الفروسية . إنه قلق اللامكان في مواجهة استكانية المكان . إنه حمّى التيه المندفع في مواجهة رتابة دورة المواسم المتكررة . إنه الزمن المتوهّج السهمي الذي لا يتكرر في مواجهة الزمن الدائري الموسمي .

٥ —

لئن كان نص الصعلكة هو نص الانفلات من المكان في بعده الجماعي ، إنه أيضاً نص الانفلات من الزمان الجماعي ، من زمن القبيلة الدائري حيث يبدو الماضي دائماً مستقر العصر الذهبي والتناغم والتشابك والخصب . ولأنه كذلك فهو تأسيس للزمن الفردي ، تأسيس يلغي فاعلية الزمن في العالم ليبني مكانها فاعلية الإنسان في العالم . من هنا يصبح النص خارجاً على الرموز الأساسية لتعرض الإنسان للزمنية ، ولعمية القدر أو الحظ المتعسفة . وأبرز هذه الرموز الأطلال ثم قصة حمار الوحش والثور الوحشي ، ولذلك فإن النص الصعلوكي لا يعرف هذا المستوى الطقسي من التعبير ، وتنتفي منه تماماً حكاية العبرة والرمز ، لأنه يؤسس الفعل الإنساني باعتباره الخالق المبدع للعالم . ولأنه كذلك ، فإنه يلغي الزمن الدائري ، زمن الأطلال ، ليؤسسه الرحيل إلى المستقبل ، يلغي الرحلة عبر الصحراء إلى مكان خصب اخر ، أي الانحصار في الدائرة ، ليؤسس زمن

البحث عن عالم حاضر ينال هو فيه ، بفعله ، قوته . هكذا هو زمن عروة الرائع : اندفاعاً فى العالم لنوال الرزق بالفعل البطولى :

« ذرينى أطوف فى البــلاد لعلنى   أخليك أو أغنيك عن سوء محضر »

وهو اندفاع مغامر ، ليست نتيجته ، كما هى نتيجة رحيل القبيلة ، الوصول إلى مكان بديل فيه الكلأ والماء ، بل إنه لاحتمال للربح والخسارة ، للموت أو الانتصار :

« فإن فاز سهم للمنيــة لم أكن   جزوعاً ، وهل عن ذاك من متأخر
وإن فاز سهمى كفكم من مقاعد   لكم خلف إدبار البيوت ومنظر »

فإذا كان الموت فإن الصعلوك يموت نبيلا ، وإذا نال الغنى فإنه لجدير به بعد كل هذا الصراع :

« فذلك إن يلق المنيــة يلقهـــا   حميداً ، وإن يستغنى يوماً فأجدر »

وفى هذا البحث المغامر المندفع ليس ثمة من قرار ، والملك ، ليس ثمة من إمكانية للممارسة الطقسية ، لأن الطقس هو دخول فى عالم القرار والتكرار والجماعة والملك تفتنى الطبيعة الطقسية للنص المركزى فى الثقافة من نص الصعلكة انتفــاء تامــاً :

— ٦

فى لغة الفعل الإنسانى ، فى لغة الحضور الطاغى للفرد ، ليس ثمة من مكان للغة الجماعة ، للنحن ، أو للآخر باعتباره تجسيداً للقيم الجماعية ، وليس ثمة من مكان للسلطة ، وكل تجسد للقيم الجماعية فى الفرد وهو تجسد للسلطة فيه . من هنا كان الممدوح دائماً صاحب سلطة .

ومن هنا أيضاً ينتفى من النص الصعلوكى وجود الآخر المجسد للقيم الجماعية وللسلطة وتنتصب ، نقيضاً له ، صورة الأنا المجسدة لقيم جديدة مغايرة لقيم الجماعة . هكذا تحل الأنا محل الأنت أو الهو . ونص الصعلكة ، تحديداً ، هو نص الأنا . لكنها أنا قلقة ، تبحث لا من أجل أنويتها بل من أجل تغيير العالم ، من أجل تدمير

آثــار التركيبة الطبقية للقبيلة ، من أجل أن تنقذ المسحوقين والمحرومين من القعود وراء مضارب الآخرين ينتظرون فتاتاً ، فى صورة عروة الموجعة :

« وإن فاز سهمى كفكم عن مقاعد   لكم خلف أدبار البيوت ومنظر »

بيد أنه ، فى شاعريته ، يصل بصورة الزراية ذروتها ، فلا يقول ، كما قلت أنا ، « القعود وراء مضارب الآخرين » ، بل يعمق حس الأسى والحرمان إذ يقول : « مقاعد لكم خلف ادبار البيوت » والادبار هى مصدر البراز لا أكثر. إنه صراع الأنا من أجل الآخر ، لكن الآخر الآن لم يعد هذه الذات الفوقية ، الميتافيزيقية الخالصة المتجانسة المتناغمة « القبيلة » بل صار آخر من نوع جديد أكثر مادية وتحديداً ، أكثر شقاء وحرمانا وأقل ميتافيزيقية . إنه الآخر المسحوق الجائع المحروم الأسود المضطهد بكل أشكاله وصوره : سواء أكان قريباً أو غريباً . أبيض أو أسود . هكذا يجعل عروة من سعيه شرطاً حتمياً لأن هناك المحرومين :

« أبى الخفض من يغشاك من ذى قرابة   ومن كل سوداء المعــاصم تعــترى
ومستهىء زيــد أبوه فــلا أرى   له مدفعاً ، فاقــنى حيــاءك واصبرى »

وإنه لتوحد من نمط جديد هذا التوحد بالآخر : توحد لا بالدم والقربى بل برابطة الفقر والجوع والحرمان وانعدام الفرص للوصول إلى الشبع « ومستهىء زيد أبوه » ، وأنه لتوحد مدهش يحيل جسد الشاعر إلى قربان يتقاسمه الفقراء ، تماماً كما أعطى المسيح جسده ، فى رمز القربان ، إلى المحرومين والجياع :

« أقسم جسمى فى جسوم كثــيرة   وجسمك موفور وزادك واحد »

— ٧

فى عالم القبيلة ، تنسب الفاعلية الأولى للزمن ، وهو زمن ضدى ، يعطى ويأخذ ، يخلق الجفاف والخصب ، وأمام هذا الزمن يكون الإنسان عاجزاً عن الفعل . ويغدو النص الشعرى بنية طقسية تحاول أن تكتنه القوى القادرة على تجاوز الزمن . وتتشكل هذه القوى فى اشكال : الذاكرة التى تبتعث زمن حيوية مضى ، أو القبيلة وقيمها ، أو الاندفاع إلى الصحراء لتحقيق توازن عن طريق المغامرة

الحسية ، أو الغناء أو الخمرة ، أو البطولة الفردية فى سياق الجماعة أو ، فى صورة بارزة ، الرحيل إلى الممدوح .

أما فى عالم الصعلكة ، فإن الفاعلية الأولى تصبح فاعلية الإنسان . فهو الذى يخلق التركيبة الاقتصادية الاجتماعية التى تفرز الفقر والحرمان والاضطهاد اللونى أو الطبقى أو العرقى أو الاقتصادى ، لكنه هو أيضاً ، فى صورته الفردية أو للتكتلية (مجموعة من الأفراد) ، الذى يغامر ليغير العالم . أى أن زمن القبيلة ، والنص القبلى ، يصبح زمناً أسطورياً ، أما زمن الصعلوك فإنه زمن تاريخى . وضمن هذا الزمن التاريخى لا تجدى إلا الثورة على التركيبة القائمة ، لا يجدى الرحيل إلى ممدوح لأن ذلك استجداء طقسى ، ولا البطولة فى خدمة القبيلة لأن ذلك إلغاء لجوهر الوعى التاريخى الذى يدرك أن القبيلة ليست إلا وحدة ميتافيزيقية وأن الانشراخ ضمنها ، والصراع النابع من الأوضاع الاقتصادية — الإجتماعية ، هو الحقيقة التاريخية الوحيدة ، ولا يجدى ابتعاث زمن الحيوية فى الذاكرة ، لأن ذلك ليس له بعد طبقى أو زا — فردى (زائد على الفرد) ، ولا يجدى الغناء أو الخمرة أو الاندفاع إلى صحراء التجربة الحسية . يجدى فقط التعامل مع الزمن التاريخى ضمن معطيات تاريخية واقتصادية واجتماعية سائدة . لذلك كان نص الصعلكة نصاً لا طقسياً ، لا قبلياً ، لا زمنياً ، ولذلك كان نصاً ثورياً ، مجسداً لوعى اجتماعى حاد ، ولصراع طبقى حاد . ولذلك ، أيضاً ، كان وعيه للزمن ، فى بعده الفيزيقى (أى من حيث هو زمن يمر ليتوحد بالموت) وعياً هادئاً ، وعى قبول لحقيقة عادية ، وحين يشير نص الصعلكة إلى الزمن فإنه يشير إليه فى هذا الإطار ، وبهذه الروح القابلة ، فهو لا يعانى قلق الزمنية وقلق الموت ، بل يقبل واقعهما قبول عروة له :

« فإن فاز سهم المنية لم أكن   جزوعاً ، وهل عن ذاك من متأخر ؟
... ...   ولكن حين المرء لا بد واقع »
فلا أنا مما جرت الحرب مشفق   ولا أنا مما أحدث الدهر جازع »

أو قبول تأبط شراً له :

« عاذلتى إن بعض اللوم معنفة   وهل متاع وإن أبقيته باق »

ولهذا فإن الزمن لا يشكل حركة فعلية فى النص الصعلوكى . وحين يبرز فإنه يبرز لمحة عاجلة ، حقيقة أكيدة ، ولا يحدث فى بنية النص استجابة تؤدى إلى تشكيل حركة مضادة أو تعطى البنية بعداً جديداً من أبعادها .

ولأن زمن الصعلكة زمن تاريخى فإنه يكسر دائرة الزمن القبلى ويخرج من إطار الماضى إلى إطار الحاضر المستمر . إنه زمن سهمى كما وصفته . وهو لا يوجد منفصلا عن الإنسان ، بل إن الفاعل الحقيقى الذى يولد حركة الزمن فى النص ، هو الإنسان ، الصعلوك نفسه . . وهو يولد حركة متجهة إلى الأمام دائماً ، إلى المستقبل ، تبحث عن سبل لتغيير العالم ، لا تهدأ ولا تنى (١٤) :

« تقول : لك الويلات هل أنت تارك   ضبؤاً برجل تارة وبمنسر
ومستثبت فى مالك العام إننى   أراك على اقتاد صرماء مذكر
: : : : : :
أتهلك معتم وزيد ولم أقم   على ندب يوماً ولى نفس مخطر
سيفزع بعد اليأس من لا يخافنى   كواسع فى أخرى السوام المنفر
نطاعن عنها أول القوم بالقنا   وبيض خفاف وقعهن مشهر »

ولأن هذه الحركة لا تهدأ ، فإن سياقها هو كل زمان وكل مكان ، هو العالم :

« ويوماً على غارات نجد وأهله   ويوماً بأرض ذات شث وعرعر
يناقلن بالشمط الكرام أولى النهى   نقاب الحجاز فى السريح المسير »

— ٩

يقلب نص الصعلكة نظام الأشياء والعلاقات الاجتماعية وبنية القصيدة الطقوسية . لكنه يقلب أيضاً نظام القيم . تصبح البراعة الفردية ، فى أى صورة تجلت ، منبعاً للتفوق . هكذا يصبح الجسد العضب سريع الحركة ، خفيفها ، والعدو المتفوق الذى لا يطال ، مصدر اعتزاز عامر ، وينذر تأبط شراً لسرعة عدوه شريحة كاملة من نص أساسى له . العدو هنا ، بلغة الجماعة ، هرب ، لكن الهرب لم يعد مصدراً للشعور بالذل ، تصبح النجاة والحفاظ على الحياة عن طريق بزّ الآخرين جسدياً هى الفضيلة ، ويتحول الصعلوك ، بهذا المعنى ، إلى بطل مضاد : (counter — hero)

« إنى إذا خلة ضنت بنائلها   وأمسكت بضعيف الوصل احذاق
نجوت منها نجائى من بجيلة إذ   ألقيت ليلة خبت الرهط أرواقى
ليلة صاحوا وأغروا بى سراعهم   بالعيكتين لدى معدى ابن براق
كأنما حثحثوا خصاً قوادمه   أوام خشن بذى شث وطباق
لا شىء أسرع منى ليس ذا عذر   وذا جناح بجنب الريد خفاق
حتى نجوت ولما ينزعوا سلبى   بواله من قبيض الشد غيداق (١٥) »

ويقف هذا النص ، بتأكيده على بطولة من نوع جديد ، نقيضاً لقيم الحرب التى نألفها فى نصوص أخرى من الشعر الجاهلى حيث يكون الثبات على الشدائد وعدم الهرب ، حتى لو دفع الانسان حياته ثمناً لثباته، مصدر الاعتزاز . كذلك تصبح البطولة لدى عروة بطولة ارهاب أعدائه وخلق ما يشبه الشبح من النفس بحيث ترهب ويخيم ظلها على الآخرين :

« ولله صعلوك صفيحة وجهه   كضوء شهاب القابس المتنوّر »
مطلا على أعدائه يزجرونه   بساحتهم زجر المنيح المشهّر
وإن بعدوا لا يأمنون اقترابه   تشوف أهل الغائب المتنظر »

وإذ يقلب الصعلوك نظام القيم فإنه يقلب طبيعة العلاقة بينه وبين الجماعة ، فإذا كانت استجابة الفرد داخل القبيلة للعاذل الذى يمثل قيمها عادة هى مجرد رفض الاصغاء إليه ، فإنها لدى تأبط شرا تتخذ شكل الانفصام الكلى والرحيل ، كما أشرت سابقاً ، بجوب الآفاق .

١٠ —

بيد أن الانقلاب الأعمق جذرية الذى يمثله شعر الصعلكة هو الانتماء لا إلى الوحدة الكلية التى تمثلها القبيلة ، بل إلى شريحة أو طبقة اجتماعية داخلها (أو على هامشها) . ويحدث هذا التغير فى الانتماء شرخاً فى البنية الاجتماعية حاداً . فوعى الصعلوك هو وعى الفقير البائس والمضطهد المحروم ؛ ويمنحه هذا الوعى حساً بالقهر وبالظلم الاجتماعى نادر المثال فى الشعر الجاهلى . ويغدو هذا الانفصام

حاداً إلى درجة أن عروة بن الورد لا يتصور فقط أن الغنى يضطهد الفقير ، وأن الفقر أكثر الشرور أذى ، وأن الفقير مزدرى حتى من حليلته، بل يتصور أيضاً أن للغنى رباً آخر غير رب الفقر :

« دعينى للغنى أسعى فإنى   رأيت الناس شرهم الفقير
ويقصيه الندى وتزدريه   حليلته وينهره الصغير
ويلفى ذو الغنى وله جلال   يكاد فؤاد صاحبه يطير
قليل ذنبه ، والذنب جم   ولكن للغنى رب غفور »(١٦)

وبهذا الوعى الحاد يكشف الصعلوك عن تصور جديد للوحدة الاجتماعية الكبرى : القبيلة . ففيما تبدو القبيلة وحدة متجانسة ، متلاحمة ، متكاملة ، فى نصوص جاهلية كثيرة تنتمى إلى الثقافة المركزية السائدة ، فإنها فى تصور الصعلوك تبدو تركيباً تشرخه التناقضات الحادة ، فاقداً للتجانس والتلاحم والتكامل ، وبدلا من القبيلة تنشأ وحدة اجتماعية جديدة هى الطبقة ، فى صورة جنينية لها . ويمثل هذا التصور المضاد وعياً للطبيعة التاريخية للجماعة ولكون بنيتها الاجتماعية مرتبطة جذرياً بالنشاط الاقتصادى المادى السائد فيها وبتوزيع الثروة ، لكن الأخطر من ذلك هو أن هذا التصور ، كما سأظهر فيما بعد ، يكشف عن وعى عميق للعلاقة الجذرية بين البنية الاجتماعية - الاقتصادية والسيطرة المادية والطبقية وبين البنى الثقافية والفنية والعقائدية فى حياة الجماعة .

١١ —

كان زمن نص الصعلكة ، إذن ، الزمن الحاضر ، وكانت حركته حركة نحو المستقبل ، نحو المغامرة لتغيير العالم ، أو الامتلاء ، فى وجه الخواء القائم ، أو الموت . وكان زمنه ، لذلك ، الزمن التاريخى الذى لا يتجسد فى شكل طقسى ، والزمن الفردى ، زمن الفاعلية الإنسانية من أجل طبقة محرومة فى نظام من القيم الاجتماعية والعلاقات الاقتصادية المنهكة . ولذلك كله لم يكن ممكناً أن يتجسد هذا الزمن فى بنية طقوسية ، فى تجاوز للحاضر المتفتت بالعودة إلى ماض جميل موحد : ماضى القبيلة . لقد جسد شعر الصعلكة وزمن الصعلكة ، بهذه الصورة ،

انهيار الوحدة وانعدامها فى الحياة العربية ، وحدة الكينونة القبلية فى الزمن الماضى ووحدة القبيلة الاجتماعية الاقتصادية فى الزمن الحاضر . ونشأ ، مكان عالم الوحدة ، وعى بالتفتت ، وعى بالانفصام الحاد بين الإنسان والماضى (الذى لا يملكه أصلا لأنه ماضى الطبقة المسيطرة) وبين الإنسان والإنسان فى الحاضر (بسبب سيطرة الطبقة الغنية القوية) وهامشية المضطهدين المحرومين ، وكانت الحركة الوحيدة الممكنة أمام هذا الوعى هى تفجير الحاضر والاتجاه نحو المستقبل . ولأن تفجير الحاضر لم يكن ممكناً عن طريق وحدة قبلية جديدة - إذ أن القبيلة هى الحاضر المتفسخ الذى يسعى الإنسان إلى تغييره — فقد اتخذ البديل الوحيد الممكن : الخروج الفردى والتمرد الفردى الذى يلتحم بخروج فردى آخر فتتشكل « عصابات » ثورية سلاحها الوحيد قدرتها على الغزو والقتال والهرب ثم الكر من جديد والفر من جديد . ويبدو أن الشروط الموضوعية لأحداث هذه المجموعات لردود فعل فردية لدى المحرومين كانت شبه معدومة ، ولذلك ظل تمردهم فردياً ، تجمعياً ، ولم يتحول إلى ثورة جماعية .

هذه الرؤيا المتميزة للعالم وللانسان : للفرد وعلاقته بالجماعة، وللفرد وعلاقته بطبقة محرومة مضطهدة، تملك تماسكها الداخلى وطبيعتها الانفجارية الحادة وحركتها المتنامية ذروياً ، الصافية التى لا يشرخها تضاد داخلى ، ولذلك تجسدت فى بنية انفجارية ، وحيدة الخط ، وحيدة الشريحة ، بنية بحث عن عالم آخر ترى ما تريده بجلاء وتسعى إلى تحويله إلى واقع اجتماعى اقتصادى إنسانى واضح التكوين ، جلى التركيب . يقول عروة مجسداً هذه الرؤيا اليقينية :

« بنيت على خلق الرجال بأعظم   خفاف تثنى تحتهن المفاصل
وقلب جلا عنه الشكوك ، فان تشأ   يخبرك ظهر الغيب ما أنت فاعل .. »

ويقول عروة نفسه أيضاً، مبلوراً هاجس البحث عن عالم جديد بطريقة فذة توحد طموح الذات بمصير البشر المحرومين الضعفاء :

« دعينى أطوف فى البلاد لعلنى   أفيد غنى فيه لذى الحق محمل
أليس عظيماً أن تلم ملمة   وليس علينا فى الحقوق معول
فإن نحن لم نملك دفاعاً بحادث   تلم به الأيام، فالموت أجمل .. (١٧) »

أمام هذا الطموح الفردى — الطبقى ، يصبح الموت احتمالا ، واحتمالا جميلا فى حالة معينة هى حالة الاخفاق فى إعطاء مصير الإنسان معنى عن طريق جعل وجوده الفردى منفذاً وملاذاً ودرعاً للآخرين، وما من قطعة أخرى فى الشعر الجاهلى يبدو فيها الموت أجمل مما هو عليه هنا .

ويبلغ الوعى بوجود الآخرين الضعفاء ومصيرهم درجة من الحدة يتوحد فيها هذا الوجود بالمعنى الجوهرى للعالم ، بالحقيقة الوحيدة ، وتصبح اللفظة « الحق » تعنى أيضاً الحاجة والحرمان والفقر ، كما هى فى الأبيات المقتبسة وفى النص التالى :

« أتهزأ منى أن سمنت وأن ترى   بوجهى شحوب الحق ، والحق جاهد .. »

وفى هذا التوحد الجديد بين الفرد والطبقة يصبح الجسد طعاماً وقرباناً للآخرين :

« وإنى امرؤ عافى إنائى شركة   وأنت امرؤ عافى إنائك واحد
أقسم جسمى فى جسوم كثيرة   وجسمك موفور وزادك واحد »

ويصبح التوحد بالآخر توحداً بأكسير الحياة ، بجوهر الوجود :

« فلا أترك الإخوان ، ما عشت ، للردى   كما أنه لا يترك الماء شاربه . . » (١٨)

ومن هذا التوحد ينبع نظام القيم الجديد ، وصورة البطل الجديد ، وصورة نقيض البطل الجديد :

« لحى الله صعلوكاً إذا جن ليله   مضى فى المشاش آلفاً كل مجزر
يعد الغنى من دهره كل ليلة   أصاب قراها من صديق ميسر
قليل التماس المال إلا لنفسه   إذا هو أضحى كالعريش المجور
ينام عشاء ثم يصبح قاعداً   يحت الحصى عن جنبه المتعفر
يعين نساء الحى ما يستعنه   فيضحى طليحاً كالبعير المحسر » (١٩)

النقيض هنا ذو صورة حيوانية تماماً فهو يلغ فى العظام (كالكلب) يألف كل مجزر . والألفة هنا هى نقيض الاندفاع فى وحشة العالم كما يجسده عروة : (٢٠)

« وسائلة أين الرحيل وسائل ومن يسأل الصعلوك أين مذاهبه
مذاهبه أن الفجاج عريضة إذا ضن عنه بالفعال أقاربه »

أو كما يجسده تأبط شرا فى صورته « جواب آفاق » المدهشة :

والنقيض يعيش على قرى الآخرين الموسرين وفتاتهم مكتفياً ، كالحيوان المعلوف ، بملء بطنه ، ومكتوماً بعد ذلك كالخيمة المتهاوية على نفسها دون حياة، دون طموح ، ودون شهوة ، وهو ، كالحيوان أيضاً ، يتململ فى التراب : ينام المساء ثم يستيقظ كالحيوان لامندفعا إلى العالم بشهوة المغامرة ، بل كسولا ينفض عن جسده التراب المعفر . وهو ، فى ذروة فعله ، يعمل « صبياً للمطبخ » ، يلبى حاجات النساء البيتية حين يطلبن منه فينتهى فى صورة الحيوان الأبله « البعير المحسر » الكليل المتعب .

النقيض هنا هو، تحديداً ، من يفقد الفاعلية : فاعلية تغيير العالم أو السعى إلى تغييره ، فاعلية المغامرة والتطواف والإغارة . أما البطل فإنه يتجلى ، مقابل صورة الحيوان الترابية التى يملكها النقيض ، فى صورة سماوية ؛ الشهاب المضىء المندفع المخترق ، وفى صورة الفاعل المهدد المغير الذى تتحدد من خلاله مواقع الآخرين وسلوكهم :

« ولله صعلوك صفيحة وجهه كضوء شهاب القابس المتنوّر
مطلا على أعدائه يزجرونه بساحتهم زجر المنيح المشهر
وإن بعدوا لا يأمنون اقترابه تشوّف أهل الغائب المتنظر
فذلك إن يلق المنية يلقها حميداً ، وإن يستغن يوماً فأجدر »

هاتان الصورتان ، للبطل ونقيض البطل ، فى الجوهر من رؤيا الصعلوك للعالم . وهما فى الذروة من التضاد : الثبات فى مقابل الحركة، اللافاعلية فى مقابل الفاعلية ؛ العيش على فتات الآخرين فى مقابل انتزاع المبتغى من الآخرين ؛ الحيوانية المستكينة فى مقابل الإنسانية المبدعة القلقة المندفعة ؛ الحيوانية الأرضية فى مقابل الضوئية السماوية ، ويصل التضاد ذروته فى صورة حضور البطل فى وعى الآخرين حضوراً متوتراً فياضاً ، وفى غياب نقيض البطل عن وعى الآخرين حتى فى

حضوره الفيزيائى ؛ فالثانى يخدم النساء حين يطلبن منه فقط . فهو غائب عن وعيهن إلا حين يكون أداة للتنفيذ ، ولذلك ينتهى كالبعير المحسر ، أما الأول ، البطل ، فإن حضوره الضوئى الطاغى ، المرتبط بلغة المستقبل ، بالمغامرة والمقامرة على الكسب والحياة ، لدى الآخرين ، يحوله إلى وجود طاغ عليهم حتى حين يبتعدون عنه ، ويمتزج فى وعيهم به الخوف بالإعجاب بالقلق على المستقبل بالمغامرة. ولذلك فإنهم فى كل لحظة « يتشوفونه » بهذا الامتزاج العجيب فى الفعل بين الرهبة والرغبة ، بين الأمل فى ألا يظهر والأمل فى أن يظهر ، كما يتشوف الأهل غائبهم المنتظر بحس يمتزج فيه الحنين بالقلق ، الرهبة بالرغبة ، واليقين بالشك .

البنية المضادة III

البنية المضادة III

التجربة الانفجارية : نص الكثافة الانفعالية

عبد المسيح بن عسلة

– ١

تبدو تجربة عبد المسيح بن عسلة (٢١) متميزة ، شديده الخصوصية ، تتشكل خارج إطار الرؤيا السائدة فى الثقافة . فالنص الشعرى هنا انفجار حاد يجسد لحظة البطولة أو الحدث المأساوى فى ذروة انفعالية . وللنص بنية وحيدة الشريحة ، وحيدة التيار تخلو من المكونات التى تسيطر على (ب م ش ن) . فالقصيدة (٧٣) من المفضليات (٢٢) ترصد الانفجار الحيوى الحركى لصياد يندفع عبر الليل ليبلغ مع الفجر مورد الخصب الغامر والماء ، حيث ترتفع الأعشاب الكثيفة ندية طرية وتنبض التربة بالمائية ، وتفيض الصورة التى يخلقها الشاعر بحيوية الصوت والمشهد البصرى : فحصانه كالذئب معتدلا يبرق صدره كأنه مداك أصداف ، ويكاد لغو العصافير يملأ الجو بطرب شرشبته إذ يفد الصياد مخترقاً كل هذا الخصب والاخضرار والمائية فتخفيه وهو الذى لا يخفيه عادة شىء . وتقف الصورة فجأة عند لحظة النزع : فالحصان قدر كالموت لا ينفع الوحش حذرها منه ، ولا مفر لها من قنصه فكأنه صياد يحمل خطافاً يعتقل الوحش إليه فهى قادرة على الجرى لكن إلى حد فقط ، ولحظة يشاء يشد الحبل فيلمها إليه .

والحصان الذى يجسد سلطة الموت الكاسحة فى هذه اللحظة يتجلى فجأة فى صورة المطر الذى ينهمر على البرذى ، إذ يحاول الشاعر أن يخفف من حدته ، وهكذا يلتقى فى صورة الحصان بعدان متضادان : الخطاف القاتل والمطر الواهب الخصب . وينكشف النص عن طاقة إيحائية ثرية ، عن بنية رمزية غنية : فهو خلق لصورة مثلى للخصب واليناعة والرواء والحياة ، لكنها صورة تفصح

فجأة عن الموت الكامن : هنا يلتقى الصائد بالطريدة فى سياق الخصب الأمثل ، يصبح الوجود فى فيضه بالحياة فيضاً بحتمية الموت . وتعلق الصورة فى فضاء مشحون بالتوتر : فالنص لا يسرد قصة مكتملة ، ولا يخبر عن حدث تم وانتهى فتحوّل إلى تجربة فردية ، بل يرصد الموت الكامن فى الحياة بلغة احتمالية قادرة على الانسحاب على كل زمن . ولحظته عائمة لا تتجمد فى الماضى ، بل تتوتر كأنها قوس فى منتصف حركته يرصد دون بداية أو نهاية ، أى أنها تصبح لحظة زمنية أبدية . ويتجلى ذلك كله فى الابتداء بواو رب « وعازب » التى تخرج الحدث من الخاص إلى العام ، من المؤقتية إلى العمومية ، ثم فى صيغة الأفعال المضارعة « لا تنفع النعل » « لا ينفع الوحش » صيغ الجملة الاسمية « كأن جؤجؤه مداك أصداف » كأنه معلق منها بخطاف . « وغيره الخافى » ثم فى صيغة الشرط ذات الزمن الحاضر :

« إذا أواضع منه . . . »

١ – وعازب قد عَلا التَّهويلُ جنبَتَهُ ... لا تنْفعُ النَّعْلُ فى رقْرَاقِهِ الحافى

٢ – صبَّحْتُهُ صاحِبا كالسِّيد مُعْتدِلاً ... كأنَّ جُؤْجُؤَهُ مَدَاكُ أصْداف

٣ – باكرْتُهُ قبل أنْ تلْغى عصافِرُهُ ... مُسْتخفِياً صاحِبى وغيرُهُ الخافى

٤ – لا يَنْفعُ الوحْشَ منهُ أنْ تحذَّرهُ ... كأنَّهُ معلَّقٌ منها بخُطَّاف

٥ – إذا أُوَاضعُ منهُ مَرَّ مُنْتحِياً ... مرَّ الأَتِّى عَلى بَرْدِيِّهِ الطافى

أى أن البنية تتشكل ، على مستوى الزمن ، من حركة دائبة بين الماضى والحاضر والمستقبل ، وبين التجربة المنتهية ، الحدث الفردى (باكرته . . .) والتجربة المستمرة فى الحاضر والمستقبل . ويلتقى ذلك كله فى البيت الأخير الذى يشكل فيه الفعل المضارع فعل الشرط والماضى جوابه :

« إذا أواضع منه مر منتحياً . . . »

وترد فيه صيغة المفعول المطلق ذات الانسحاب على الحاضر والمستقبل :

« مر الأتى على برديه الطافى »

ويغلق النص بصورة باهرة : صورة انهمار المطر على البردى « الطافى » كأنها تترك الوجود الذى تصفه بأكمله عائماً دون قرار، مثل السهم الذى وصفته فى منتصف حركته ، دون بداية أو نهاية : وهكذا ينتهى النص الذى بدأ بصورة النبات فى وضع الاحتواء « علا التهويل جنبته » التى تنبض بحس الخطر، واختار اسم النبات مشتقاً من الهول « التهويل » وامتلأ بأفعال وصيغ مشحونة باللاجدوى واليأس والقلق « لا تنفع الفعل ، لا تنفع الوحش ، تحذره ، مستخفياً خطاف » ببلورة كاملة لهذا الخطر الكامن فى صورة النبات العائم ، كذلك تنتهى الصورة التى بدأت بالندى الرقراق ومرت عبر صورة البحر (الأصداف) بصورة الماء المنهمر بقوة بحيث يقتلع البردى (النبات الشديد) ويطفو به عليه . كما تهجس صورة الأصداف ، بما تشى به من مجهولية وسرية وعالم مغلق واحتوائية ، بصورة الموت الكامن ضمن الغدير الذى تحيط به الأعشاب من كل صوب ، ويمثل عالماً مغلقاً مجهولا .

هذه الرؤيا المتوترة القلقة للوجود تتجسد فى بنية متميزة ، خالية من الوحدات التكوينية المألوفة، وواصلة إلى درجة عجيبة من الصفاء والنقاء والكثافة والحدة . إنها رؤيا اللحظة المتفجرة بالضدية الباهرة فى الوجود الإنسانى : الوجود الذى يكمن ، فى الصميم من ثرائه وحيويته وخصبه ، رجل الموت المقتنص يمسك الإنسان بخطاف ينتظر لحظة الشد .

٢ —

تبدو هذه الكثافة العجيبة ، والحدة النازعة المتوترة ، سمة أساسية لشعر عبد المسيح بن عسلة . فى نصيه الآخرين اللذين توردهما المفضليات تنكشف اللغة عن برق خاطف يلتمع لحظة الحز والقطع لتولد القصيدة فى ذروة ائتلاقه وتنتهى . فى النص (٨٣) .

« ألا يا اسلمى على الحوادث فاطما   فإن تسألينى تسألى بى عالماً
غدونا إليهم والسيوف عصينا   بإيماننا نفلى بهن الجماجما
لعمرى لأشبعنا ضباع عنيزةٍ   إلى الحول منها والنسور القشاعما

تملك أطراف العظام غدية   ونجعلهن للأنوف خواطما
(ومستلب من درعه وسلاحه   تركنا عليه الذئب ينهس قائماً)
فأما أخو قرط ، ولست بساخر   فقولا له : يا اسلم بمرة سالماً »

تبرق لحظة الانفجار بين صورتين متضادتين للسلامة : سلامة فاطمة « ألا يا اسلمى على الحوادث فاطمة » وسلامة مقلوبة هى موت يسميه الشاعر سفرية سلامة ، ويسميه ذلك بتعليق ضدى ، بمفارقة لاذعة إذ يقول : « واست بساخر » : إنها سلامة الاستسلام لأبدية الموت . وبين هذين الطرفين تلتمع السيوف العصى تفرى الجماجم والخواطم وتتمكن فى ضربها العظام . وتبقى الأجساد طعاماً للضباع والنسور والذئاب . ويرشح النص بمفارقة اللحظة المرة : فالشاعر الباتر يسمى نفسه « عالماً » ، كأن العلم صار الآن من نمط واحد : هو العلم ببتر الرؤوس وتقطيع الأوصال ، والسيوف الباترة تصبح فى يديه ويدى قومه « عصياً » ؛ والأيدى الضاربة بالموت تصبح « أيماناً » بما فى ذلك من مفارقة نابعة من الارتباط باليمن والسلامة . والضباع التى تنهش الأجساد تنسب إلى عنيزة » . وضمن هذه اللحظة المدمرة لكل شىء ليس لشىء ديمومة ، وإذا كان ثمة من ديمومة فهى ديمومة صورة الأنوف المخطومة باقية علامة مذلة وهزيمة والموت الذى يحل بأخى قرط الذى يوصف رحيله بجسده الميت بأنه سلامة بالسلامة .

٣ — وفى نص المفضليات رقم (٧٢) (٢٣)

١ — يا كعبُ إنَّك لو قصَرْت على   حُسْن النِّدام وقِلَّة الجُرْم
٢ — وسماع مُدْجنة تُعلِّلُنا   حتَّى نؤوب تناوُم العُجْم
٣ — لصَحَوْت والنَّمَرىُّ يحسِبُها   عمَّ السِّماك وخالة النَّجْم
٤ — هلْهِل لِكعْب بعد ماوَقعَتْ   فوْق الجبين بمِعْصم فعْم
٥ — جسَدٌ بهِ نضْحُ الدِّماء كما   قنأَتْ أنامِلُ قاطِف الكرْم
٦ — والخمرُ ليْستْ مِنْ أخِيك ول   كنْ قد تخُونُ بآمِن الحِلْم

٧ – وتُبَيِّنَ الرَّأيُ السَّفيه إذا جَعلتْ رياحُ شمُولها تنْمي

٨ – وأنا امْرُؤٌ من آل مُرَّة إنْ أكْلِمْكُمُ لا تُرقِئُوا كَلْمي

تبدو هذه الكثافة نفسها ، لكنها تتجسد الآن فى صورة محرقية تتركز فيها خيوط القصيدة كلها ، وهى صورة ضدية مدهشة تأتلق فى وسط النص ناقلة شحنة التجربة الشعورية والفكرية بغنى نادر المثال .

يشكل النص محاجة من نمط ذهنى خالص ، فهو يتوجه إلى « كعب » قائلا أنه لو اقتصر على متعة الشرب والتسلية وسماع المغنية الجميلة لوصل من نشوته إلى الذروة فأصبح يحسب المغنية « عم السماك وخالة النجم » بهذه الصيغة البارعة فى تجسيدها لاختلاط لحظة النشوة وإلغاء الحدود الفاصلة بين الأشياء فيها ، حيث تصبح الأنثى « عما » و « خالة » فى آن واحد . لكن لحظة الشرب الخالصة هنا لم تكتمل ، بل أفسدها سلوك كعب فسقطت على جبينه ضربة « معصم فعم » ملىء بالقوة والنشوة والحمية والحياة . وانفجر الدم ينضح به جسد كعب :

فى هذه اللحظة ، تأتلق فى النص الصورة النادرة : يصبح نضح الدماء بالجسد المضروب « كأنامل قاطف الكرم القانية بدم العنب المقطوف » . وتنفجر الصورة بحس عميق بالضدية : ذلك أن نضح دماء الجسد فورة للموت ، أما نضح دماء العنب فهو جنى للثمار التى تمنحها الكروم . الأول بزوغ للموت والثانى بزوغ للحياة . لكن هكذا بالضبط هى تجربة القصيدة كلها فى صورة مقلوبة ، فانفجار المعصم بضربة السيف التى فجرت الدماء وجاءت بالموت تم فى سياق من نشوة الحياة والشرب والمتعة . ومن جهة أخرى السياق كله هو سياق شرب الخمرة ونشوتها . ولذلك فإن الضاغط النفسى الأساسى هو الخمرة ، ومن هنا يتجسد الدم المنفجر دماً للعنب المقطوف أى لمصدر الخمرة . ثم تنتقل القصيدة إلى الخمرة نفسها ، فهى قد تخون بالحلم الآمن فتفضحه ، وتهزه ، وتكشف الرأى السفيه حين تهب رياحها . وينتهى النص بصورة البطل الضارب الذى لا يرقأ جرح ضربته شىء ، ويظل الجرح مفتوحاً يهمى بالدم، كما تهمى القصيدة بالدم والخمرة .

ومن المدهش أن صورة الدم / الخمرة ، وهى الصورة المركزية تصورياً فى النص ، تحتل فيزيائياً موضعاً مركزياً فيه ، آتية فى البيت الخامس من أبيات ثمانية مشكلة بذلك المحرق الذى يتركز فيه محورا نمو القصيدة : الشرب (المتعة واللهو والنشوة) والضرب (الدم والسفك والمأساة) . ونرى كيف تتنامى الأشياء فى النص باتجاه الصورة أولا ثم تتنامى منها بعد ذلك : فالبيت الرابع ، بيت الضرب ، يأتى بصورة المعصم الفعم ، والبيت الخامس يأتى بصورة الأنامل المخضبة بدم الكرم ، والبيت السادس يفيض بصورة الخمرة . ويكتمل هذا الفيض فى اللحظة التى يطغى فيها الموت مكثفا الرؤيا الضدية للوجود وواصلا بها أوج حدتها ومفارقيتها .

الفصل العاشر

البنية والزمن
زمن النص

البنية والزمن : زمن النص الجاهلي

١ —

فى دراستى للقصيدة المفتاح ركزت على اللحظة الزمنية التى تتشكل فيها الوحدة الأولية وعلى اللحظة التى تشير إليها هذه الوحدة فى الزمن التاريخى ، ولقد جلا هذا النمط من تحليل خصائص جوهرية لتكوين وحدة الأطلال بشكل خاص . ولذلك فإنه جدير بالتطوير إلى نقطة يغدو فيها قادراً على وصف البنية فى أى تجل لها ، فى إطار ما سأسميه الآن « زمن النص » .

وسأناقش ثلاثة أمثلة طللية (١) كنماذج مبدئية أستخلص منها عدداً من الصيغ النظرية التى تخدم فى بلورة أسس متكاملة فيما بعد لوصف البنية والمركب الزمنى لها . ثم أناقش أمثلة من نص البطولة ونص الصعلكة تسمح بتقديم تصور أكثر شمولية للنص الجاهلى فى بناه المختلفة .

زهير بن أبى سلمى : « المعلقة » ، (شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات) : :

« أمن أمِّ أوفى دمنة لم تكلم | بحومانة الدراج فالمتثلم
ديار لها بالرقمتين كأنها | مراجعُ وشم فى نواشر معصم
بها العين والآرآم يمشين خلفه | وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم
وقفت بها من بعد عشرين حجة | فلأيا عرفت الدار بعد توهم
أثافىَّ سفعاً فى معرَّس مرجل | ونؤيا كجذم الحوض لم يتثلم
فلما عرفت الدار قلت لربعها | ألا انعم صباحا أيها الربع واسلم
تبصَّر خليلى هل ترى من ظعائن | تحملن بالعلياء من فوق جرثم

الفصل العاشر

البنية والزمن
زمن النص

البنية والزمن : زمن النص الجاهلى

١ —

فى دراستى للقصيدة المفتاح ركزت على اللحظة الزمنية التى تتشكل فيها الوحدة الأولية وعلى اللحظة التى تشير إليها هذه الوحدة فى الزمن التاريخى ، ولقد جـلا هذا النمط من تحليل خصائص جوهرية لتكوين وحدة الأطلال بشكل خاص . ولذلك فإنه جدير بالتطوير إلى نقطة يغدو فيها قادراً على وصف البنية فى أى تجل لهـا ، فى إطار ما سأسميه الآن « زمن النص » .

وسأناقش ثلاثة أمثلة طللية (١) كنماذج مبدئية أستخلص منها عدداً من الصيغ النظرية التى تخدم فى بلورة أسس متكاملة فيما بعد لوصف البنية والمركب الزمنى لهـا . ثم أناقش أمثلة من نص البطولة ونص الصعلكة تسمح بتقديم تصور أكثر شمولية للنص الجاهلى فى بناه المختلفة .

زهـير بن أبى سلمى : « المعلقـة » ، (شرح القصـائد السبع الطوال الجاهليـات) :

« أمـن أمِّ أوفـــى دمنة لم تكلم ... بحـومـانة الـدراج فالمتثلم
ديـــار لهـــا بالرقمتين كأنّهـــا ... مراجـعُ وشم فى نواشر معصم
بهـــا العين والآرآم يمشين خلفه ... وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم
وقفـت بها من بعـد عشرين حجـة ... فلأيا عـرفت الدار بعـد توهـم
أثـافىَّ سفعاً فى معـرّس مرجـل ... ونؤيا كجـذم الحوض لم يتثلـم
فلمـا عرفـت الدار قلـت لربعهـا ... ألا انعم صباحا أيها الربع وأسلـم
تبصّر خليلى هـل ترى من ظعـائن ... تحملن بالعلياء من فـوق جـرثـم

جعلن القنان عن يمين وحزنه   وكم بالقنان من محل ومحرم
وعالين أنماطا عتاقا وكلة   وراد الحواشى لونها لون عندم
ظهرن من السوبان ثم جزعنه   على كل قينى قشيب ومِفأم
ووركن فى السوبان يعلون متنه   عليهن دل الناعم المتنعم
كأن فتات العهن فى كل موقف   وقفن به حب القنا لم يحطم
بكرن بكورا واستحرن بسحرة   فهن ووادى الرس كاليد فى الفم
فلما وردن الماء زرقا جمامه   وضعن عصى الحاضر المتخيم
وفيهن ملهى للطيف ومنظر   أنيق لعين الناظر المتوسم
سعى ساعيا غيظِ بن مرة بعد ما   تبزّل ما بين العشيرة بالدم
فأقسمت بالبيت الذي طاف حوله   رجال بنوه من قريش وجرهم
يمينا لنعم السيدان وجدتما   على كل حال من سحيل ومبرم
تداركتما عبسا وذبيان بعدما   تفانوا وبقّوْا بينهم عطر منشم
وقد قلتما إن ندرك السلم واسعا   بمال ومعروف من القول نسلم
فأصبحتما منها على خير موطن   بعيدين فيها من عقوق ومأثم
عظيمين فى عليا معد هديتما   ومن يستبح كنزاً من المجد يعظم
وأصبح يُحدَى فيكم من إفالها   مغانم شتى من إفال مزنم
تعفى الكلوم بالمئين فأصبحت   ينجّمها من ليس فيها بمجرم
ينجّمها قوم لقوم غرامة   ولم يهريقوا بينهم ملء محجم
ألا ابلغ الأحلاف عنى رسالة   وذبيان هل أقسمتم كل مقسم

فَلاَ تكتمنَّ الله ما فى صدوركم   لِيَخفى ومَهْما يُكتَم الله يَعْلم
يُؤخرْ فيُوضعْ فى كتاب فيدَّخرْ   ليوم الْحِساب أوْ يُعَجَّلْ فيُنقَم
وَما الحرْبُ إلاّ ما عَلِمْتُمْ وَذُقْتُمُ   وما هُوَ عنْها بالْحديث الْمُرجَّم
متى تبْعثُوها تبْعثُوها ذميمةً   وتضْر إذا ضرَّ يتْمُوها فتضْرَم
فتعْرُكُكُمْ عَرْك الرَّحى بثِفالها   وَتلْقحْ كشافاً ثُمْ تُنْتجْ فتُتْئم
فتُنْتجْ لكُمْ غلْمَان أشْأم كُلُّهُمْ   كأحْمرُ عاد ثُمَّ تُرْضعْ فتفْطِم
فتُغْلِلْ لكُمْ مالا تُغِلُّ لأَهْلِها   قُرى بالْعِراق مِن قفِيز ودِرْهم
لحىّ حلال يعصم الناس أمرهم   إذا نزلت إحدىالليالى بمعظم
كرآم فلا ذو الضغن يدرك قبله   ولا الجارم الجانىعليهم بمسلم
رعوا ظمأهم حتى إذا تمّ أوردوا   غمارًا تسيل بالسلاح وبالدم
فقضوا منايا بينهم تم أصدروا   إلى كلأٌ مستوبل متوخمّ
لعَمْرى لنعْمَ الحىُّ جَرَّ عَلَيْهمُ   بما لا يُواتِيهمْ حُصيْنُ بْنُ ضمْضم
وَكان طوى كشْحا عَلى مُسْتَكنَّةً   ولا هُوَ أبْدَاهَا وَلمْ يَتقَدَّم
وقال سأَقضِى حَاجَتِي ثُمَّ أتَّقِى   عَدُوّى بأَلْف مَنْ ورائى مُلْجَم
فَشدَّ وَلمْ يُنظِر بُيُوتاً كثِيرَةً   لَدَي حَيْثُ ألْقتْ رَحْلَها أُمُّ قَشْعَم
لدَى أسَد شاكى السّلاح مُقذَّف   لَه لبدٌ أظْفَارُه لم تُقلَّم
جَرىءٍ مَتَى يُظْلمْ يُعَاقِبْ بظُلْمِهِ   سَريعاً وإلاَّ يُبْدَ بالظُّلْم يظْلَمَ
لعمْرُك ما جَرَّتْ عَلَيْهمْ رمَاحُهُمْ   دَمَ ابْن نَهيك أوْ قتيل الْمُثلَم
ولا شَارَكتْ فى الْموت فى دَم نوْفل   وَلا وَهب مِنْهُمْ وَلا ابْن الْمُحَزم

فكُـلاً أرَاهُمْ أصْبَحُوا يَعْقِلُـونـه — صحيحات ألف بعد ألف مصتّم
وَمَنْ يَعْصِ أطْـرَافَ الزِّجَاج فإنـهُ — يُطِيعُ العَوالِى رُكِّبَتْ كُلَّ لهْذم
وَمَنْ يُوفِ لا يُذْممْ وَمَن يفض قلْبـهُ — إلَى مُطمئِنِّ البِرِّ لا يَتجَمْجَـم
ومن يبغ أطـراف الرماح ينلنـه — ولـو راح أن يرقى السَّماءبسُلَّم
وَمَنْ يَكُ ذا فضْل فَيَبْخـلْ بفضْلِه — عَلَى قَوْمِهِ يُسْتَغْن عَنْهُ وَيُذْمـم
ومن لا يزل يسترحل الناس نفسه — ولا يعفها يوماً من الذم يندم
وَمَنْ يَغْترِبْ يَحْسِبْ عَدُوًّا صديقَهُ — وَمَنْ لا يُكرِّمْ نفْسَهُ لايكَرَّم
وَمَنْ لا يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بسلاحِهِ — يُهدَّمْ وَمَنْ لا يَظْلِمَ النَّاسَ يُظْلم
ومَن لمْ يصانعْ فى أمُور كثيـرَة — يُضرَّسْ بأنْيَاب ويُوطأْ بمَنْسِم
وَمَنْ يَجْعَل المعْرُوف مِنْ دُون عِرْضِه — يَفِرْهُ وَمَنْ لا يَتَّق الشَّتْم يُشْتَم
سئمْتُ تكَالِيفَ الحياة وَمَنْ يعِشْ — ثمَانِين عاماً لاَ أبالكَ يسْأم
رَأيْتُ المنَايَا خبْطَ عَشْوَاء منْ تُصِبْ — تُمِتْهُ وَمَنْ تُخطِئ يُعَمَّـرْ فيهْـرَم
وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مِنْ خَلِيقَةٍ — وإنْ خالهَا تَخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَم
وَأعْلَمُ مافى الْيَوْمِ والأمْسِ قبْلهُ — وَلـكِنَّنِى عَنْ عِلْمِ مافى غد عَمى

٢ —

سأميز مبدئياً بين زمنين « زمن الفعل » ، « وزمن السرد » وبزمن الفعل أقصد الزمن الذى تمت فيه التجربة أو حدث الحدث تاريخياً ، وهو زمن تعاقبى خطى (Linear) ليس من طبيعته حدوث شروخ فيه تضع لحظة ما فى موضع سابق أو لاحق لحدوثها أما زمن السرد فأقصد به الزمن الذى يتم فيه النص ،

وهو زمن النطق ، أو الزمن المنطوق ، وهو زمن حاضر تحديداً يبدأ لحظة بدء النطق وينتهى لحظة توقف الشاعر ، وإلى هذين الزمنين سأضيف الآن زمناً ثالثاً سأسميه « زمن النص » وبه أعنى الزمن الذى يتمثل فى تركيب النص الزمنى فعلا ؛ وهو ، عملياً ، علاقة بين زمن الفعل وزمن السرد . ومن خصائصه أنه لا يتحدد إلا فى الوجود الفعلى لنص من النصوص ، وأنه يتشكل على مستوى البنية الكتابية ، وأنه قد يكون خطياً ، كما قد يكون مشروخاً بطريقة تضع لحظة تالية قبل أخرى سابقة لها تاريخياً ، وهكذا . وستظهر الأهمية الحاسمة للتمييز بين هذه الأزمنة الثلاثة بعد قليل ، كما ستظهر طاقته النظرية وقابليته للتعميم فى دراسة جميع أنماط النصوص لا الشعرية فحسب بل النثرية أيضاً (الروائية بشكل خاص) (٢) .

٣ —

فى نص زهير يبدأ زمن السرد بالانبثاق لحظة تبدأ همزة الاستفهام « أ » فى « أمن » وهو زمن حاضر يقف فيه الشاعر لينشد (أو ليكتب فى حالة الكتابة) وهو فى سياق محدد مكانى وزمانى ، وبشرى أو طبيعى ، ويلفت النظر فى هـذا السياق خلوه من الآخر — المخاطب . فالنص يولد غير متوجه إلى متلق . وسأرمز للحظة الانبثاق بالرمز (A1) .

ما أن يتشكل التعبير الاستفهامى « أمن أم أوفى دمنة » فى اللحظة (A1) حتى تفاجئنا أداة النفى « لم » متلوة بفعل مضارع ، دال هنا طبعاً على الماضى . وقد نتصور أن الزمن الذى تشكل فى « أمن . . . » مستمر الآن فى الجملة ، لكن شيئاً من التروى يكشف أن الزمن فى الواقع ليس مستمراً بل منقطع ، إذ أن التعبير « لم يتكلم » لا يمكن أن ينتمى إلى المحور الزمنى نفسه المتجلى فى (A1) ، ولا بد أن ينتمى إلى لحظة زمنية سابقة للنطق هى (AN) التى تبقى الآن مجهولة غير قابلة للتحديد إلا من حيث علاقتها التتابعية بـ (A1) (لكنها قد تتحدد فيما بعد) .

بيد أن الانقطاع فى الزمن لا يحدث على مستوى زمن السرد ، فالسرد مستمر ، بل يحدث على مستوى زمن الفعل من جهة وزمن النص من جهة أخرى على المستوى الأول ، يشير (AN) إلى أن الحدث المتمثل بعدم الكلام سابق فى التجربة على

الحدث المتمثل فى فعل النطق « أمن . . . » ، وعلى المستوى الثانى يشير (AN) إلى أن زمن النص ليس زمناً تعاقبيا ، بل زمن انشراخى ، فهو يبدأ بلحظة النطق فى الموقع الأول من الجملة (A1) لكنه يأتى بعدها بلحظة زمنية لا تعقبها فعلا بل هى سابقة عليها ، مشكلا بذلك صيغة زمنية لها التركيب اللغوى :

$$A1\ (M1) + AN\ (M2) + \ldots \longrightarrow$$

لكن تركيبها الزمنى هو :

$$AN\ (M1) + A1\ (M2) + \ldots \longrightarrow$$

فى البيت الثانى يستمر زمن السرد فى التنامى بصورة خطية ، فى اللحظة الحاضرة أيضاً (كأنها مراجع) . . لكن زمن الفعل يتنامى على محور واحد فقط من المحورين السابقين ، هو الزمن الحاضر (A1) دون أن يتنامى على محور الزمن المتمثل فى « لم تكلم » أى (AN) .

وما يعنيه هذا الاتصال / الانقطاع بعيد الدلالة : فهو يعنى أن زمن السرد المتصل من البيت الأول إلى الثانى ليس هو زمن الفعل المتمثل فى البيت الأول . وفى واقع النص ، يعنى هذا الكلام أن الديار التى توصف بـ « كأنها مراجع وشم » ليست حاضرة فى اللحظة التى يحدث فيها عدم الكلام ، بل حاضرة فقط فى زمن السرد . ويتعمق هذا الانشراخ فى البيت الثالث حين يأتى الفعل المضارع « بها العين . . . ينهض من كل مجثم » حيث يتوحد زمن السرد بزمن الفعل تماماً : هن ينهضن فى هذه اللحظة التى أرقبهن فيها أمام عين آلة التصوير التى « تأخذ اللقطة » . لكن هذه العين اللاقطة تختفى تماماً من الوجود حين يأتى البيت الرابع : « وقفت بها من بعد عشرين حجة » معقداً البنية الزمنية للنص تعقيداً بالغاً . فزمن الفعل فى البيت لا يشكل تنامياً لزمن الفعل فى الأبيات السابقة إلا إذا افترضنا أن « وقفت بها » تعنى فعلا « إننى الآن أقف فيها » . وليس ثمة ما يفرض مثل هذه القراءة . وزمن الفعل منقسم إلى طبقتين : الأولى تتمثل فى « الوقوف » فى اللحظة [(A3) التى قد تكون وقد لا تكون (AN) السابقة على زمن السرد] ، والثانية تتمثل فى المسافة الزمنية الفاصلة بين الوقوف وبين

النهاية الأخرى للزمن « عشرين حجة » ، أى فى اللحظة (A5) التى تبعد عن (A3) « عشرين حجة » . وفى هذه الحالة تكون لحظة الفعل المتمثلة فى مغادرة الأطلال (أو فى كونها عامرة ثم مغادرتها) نائية بمقدار عشرين حجة ، ثم تنقسم لحظة الوقوف (A3) نفسها إلى برهتين : برهة التوهم وهى السابقة وبرهة التعرف وهى التالية . فى البيت الخامس يبلغ تعقيد بنية الزمن درجة عالية من جديد ، ذلك أن زمن السرد ما يزال مستمراً ، بيد أن زمن الفعل قد يكون اللحظة الحاضرة أى (A1) (أثافى سفعاً تقف أمامى الآن) أو لحظة زمنية أخرى تالية لـ « وقفت بها = (A3) يمكن أن تحدد بأنها (A2) ما دامت تأتى بين الوقوف (A3) وبين لحظة النطق (A1) . وحين يختتم البيت بالتعبير « لم يتثلم » فإنه يدخل زمناً جديداً مبهماً لكنه قابل للتحديد بمعادلة تعطى : « لم يتثلم = إنه سليم الآن أى فى اللحظة (A2) .

وفى البيت السادس يستمر زمن السرد ، لكن زمن الفعل ينقلب إلى لحظة التعرف وهى (A3) (فى مرحلتها الثانية) متجاوزاً (A2) تماماً ، وهكذا يكون القول « ألا أنعم صباحاً أيها الربع وأسلم » قد تم فى اللحظة (A3) .

خلال هذه الحركات كلها يتناوس زمن النص بين زمن السرد وزمن الفعل ، متعرضاً لانشراخات حادة ستكون لها نتائج هامة فى قراءتنا النهائية له . لكن هذه الانشراخات لم تصل ذروتها بعد ، وستصلها مع البيت السابع الذى يقول :

« تبصر خليلى هل ترى من ظعائن   تحمّلن بالعلياء من فوق جرثم »

فمن الجلى أن الزمن فى « تبصر . . » هو اللحظة الحاضرة ، أى أن زمن السرد متصل دون انقطاع ، كذلك لا يمكن أن يكون زمن الفعل إلا اللحظة الحاضرة ، فالظعائن التى يطلب الشاعر من خليله أن يتبصر ليرى إن كانت رائحة لا يمكن أن تعاين إلا فى لحظة التبصر ، وهى لحظة (A1) الحاضرة . أى أن الفعل « تحملن » قد تم وما يزال يتم فى اللحظة الحاضرة (تحملن — يتحملن) أما قراءة « تحملن » بوصفها (A2) أو (A3) أو AN فإنها تدخل النص فى سياق مختلف تماماً : تبصر الآن هل ترى الظعائن التى تحملت قبل سنتين لتسير .. « ، وتلك نقطة على قدر كبير من الأهمية وسأعود إليها بعد قليل » ، ويلاحظ أن السياق

للزمانى والمكانى الآن للناطق يضم الآخر (خليلى) على عكس سياق بدء النص : يستمر البيت الثامن فى استخدام الفعل الماضى « جعلن القنان » . . وتشكل جملته جملة منضوية بالنسبة للفعل « تحملن » بيد أن الشطر الثانى « وكم بالقنان من محل ومحرم » هى اقتحام من قبل الراوى للنص ، أى أنها ليست منضوية تحت « تحملن . . جعلن » ولا تنتمى إلى محورهما الزمنى ، بل تنتمى إلى لحظة زمن السرد (A1) . وتشكل الأبيات الثلاثة التالية (٩ — ١٠ — ١١) استمراراً لزمن الفعل المتمثل فى « تحملن » أما البيت (١٢) كأن فتات « فإنه ينتمى إلى زمن السرد (اللحظة الحاضرة) لغويا ، أما دلالياً فإنه ينتمى إلى زمن الفعل المتمثل فى « تحملن » . ويعود هذا التناوب للزمنين فى الأبيات (١٣ — ١٤ — ١٥) : فالبيتان (١٣ ، ١٤) ينتميان إلى زمن الفعل المتمثل فى « تحملن » ، أما (١٥) فإنه ينتمى لغوياً إلى زمن السرد ، أما دلالياً فإنه ينتمى إلى زمن الفعل . عند هذه اللحظة تنتهى شريحة الأطلال . ويدخل النص ساعياً غيظ بن مرة . ويمثل دخولها تشكلا لزمنين : زمن السرد الذى يستمر إلى هذه الشريحة السابقة ، وزمن الفعل الذى ينقسم هو بدوره إلى مرحلتين ، ذلك أن « سعى ساعيا غيظ » مبهم من حيث علاقة زمن الفعل فيه بالبقية الزمنية لشريحة الأطلال . متى كان السعى ؟ لنسم لحظتــه اللحظة (B1) لكى يظهر تمايزها عن (A1) ولكى تســمح لنا بتحديد أزمنة جديدة ترتبط بها لكنها لا ترتبط بـــ (A 1) إرتباطاً واضحاً .

إذا كان سعى الساعيين قد تم فى الزمن (B1) فإن الشطر الثانى يشير إلى زمن آخر للفعل السابق على (B1) هو (B2) . ويأتى البيت (١٧) ليدخل زمناً تالياً لــ (سعى) يكمن فى « أقسمت » ويمكن أن نرمز له بـــ (B) نفسها . ويبدو أن (B) و (A) لحظتان متقاربتان جداً ، بل قد يكونان لحظة واحدة متطابقة مع زمن السرد . بيد أن هذا مما لا يمكن تأكيده . ويتشكل زمن الحديث عن المتقلين بأكمله فى لحظة زمنية تقع بين زمن « سعى » و « أقسمت » هى (B) ⟵⟶ B وسأسميها اللحظة (Bx) . ولا يعود النص بشكل جلى إلى اللحظة الحاضرة أى إلى زمن السرد إلا فى البيت (٢٦) :

« ألا أبلغ الأحــلاف عن رســالة   وذبيـــان هل أقســـمتم كل مقسم »

وعند هذا المفصل يتوحد زمن السرد بزمن الفعل ويستمر توحدهما حتى البيت (٣٥) على الأقل . لكننى سأتوقف عند هذه النقطة لأناقش بقية الزمن فى المقاطع الســابقة من منظــور محدد قبل أن أتابع تقصى حــركة الزمن فى النص إلى النهاية .

٤ —

لعل أهم ما تبرزه هذه الدراسة أن يكون السمتين التاليتين : ١ — أن حركة السرد وحركة الفعل لا تتطابقان فى النص إلا فى لحظات نادرة بين الأبيات : (١ — ٢٦) ، وأن انعدام التطابق يولد حالة يكون فيها زمن النص منشرخاً فى مواقع عديدة منه ، فهو يتأرجح بين أزمنة متداخلة تنتمى إلى محاور نمو مختلفة على صعيد التجربة التى ينبع منها النص :

٢ — أن الطبيعة الانشراخية للنص تفرض قراءة جديدة له . لقد درجت الدراسات التقليدية على قراءة النص قراءة خطية وافتراض أنه يمثل تجربة فى الواقع ، أى مجموعة من الأحداث الفعلية التى يعيد الشاعر صياغتها فى كلمات ، وأن الوقوف على الأطلال والرحلة تجارب فى الواقع ، دون وعى لوجود مستويات زمنية مختلفة تنتمى إليها هذه التجارب وبالتالى دون تساؤل عن الوظيفة العميقة لهــا . أما القراءة الجديدة فإنها قراءة اشارية ، أى أنها تعتبر تجربة الأطلال والرحلة وغيرهما تجارب تخيلية يستخدمها الشاعر لأنها ذات طاقات رمزية عميقة ، ولأنها غنية إيحائياً ، قادرة على استثارة مجموعة من التصورات والمواقف والانفعالات يحركها النص من أجل تشكيل بنية كلية يكون لهــا فيه وظيفة جوهرية . بهذا المعنى ، لا يمكن أن نقرأ مقطع زهير « تبصر خليلى . . » (٣) بما يشمله من وصف دقيق للظعائن وزمن الرحلة ومسار حركتها ثم قرارها ، بوصفه « تمثيلا » أو « محاكاة » لغوية لمشهد الراحلات يبتعدن عن الشاعر وهو واقف يودعهن بحسرة . إن قراءة كهذه تنبع من درجة عالية من السذاجة من جهة ، ومن التفكير التجزئى من جهة أخرى (لأنها تعزل مشهد الرحلة عن بقية النص) ، ولا يمكن أن تظل على تقبلنا لها بعد كل التطور الذى حققته الدراسات المعاصرة والنتائج التى وصلتها هذه الدراسة الآن . ولا بد من قراءة جديدة تقوم على مبدأ أساسى : كما كانت

الأطلال فى القصيدة المفتاح تجربة تخيلية صرفاً ، فإن كلا الأطلال والظعائن لدى زهير تجربة تخيلية صرف . وعلى هذا المستوى فقط يمكن فهم دورهما العمق فى تشكيل بنية القصيدة وتجسيد رؤياها الجوهرية .

٥ —

على صعيد آخر أكثر شمولية ، تلو بنية الزمن فى القصيدة بالانشراخ الذى يميز زمن النص ، والتفاوت الذى يحدث بين زمن السرد وزمن الفعل ، أن التصور السائد عن « سذاجة » استخدام الزمن فى النصوص القديمة بشكل عام وعن كون السرد فى هذه النصوص تعاقبياً تاريخياً دائماً ، هو تصور خاطىء تماماً . فتقطيع زمن النص ، وإحداث تفاوت بين زمن التجربة والفعل وزمن السرد وانشراخ زمن النص ليست جميعاً خصائص مكونة للنص الحديث (كما تفترض الأطروحة) التى تنسب مثل هذه الظواهر إلى رواية القرن العشرين وبشكل خاص إلى روائيين مثل جويس ، فوكنر ، وولف ، وبروست) . بل أن هذه جميعاً سمات مميزة للنص الشعرى الجاهلى من النمط (ب م ش) بالتحديد . ولعل من المجدى فى هذا المعرض بالذات أن أؤكد على أهمية المقارنة التى أجريتها فى مكان آخر بين النص الجاهلى بوصفه « بحثاً عن الزمن الضائع » ورحلة فى الذاكرة تمثل ابتعاثاً لقوى الحيوية المضادة للحظة الحاضرة وبين عمل روائى كبير كمارسيل بروست الذى كتب روايته « البحث عن الزمن الضائع » متمحورة حول المحور ذاته تماماً . ويبدو لى أن نتيجة كهذه ينبغى أن تغير الكثير من تصوراتنا النقدية ، وأن تفرض علينا إعادة النظر فى العديد مما نعتبره بديهيا منها (٤) .

٦ —

تسمح إعادة قراءة مكان النص أيضاً . والتصور السائد حول المكان يعادل فى سذاجته التصور السائد حول الزمان . ويكفى أن أشير هنا إلى تحديد الرواة للأمكنة الواردة فى نص زهير . لقد ذكر الرواة أن الحومانة والدراج « موضعان بالعالية منقادان » ، وقال الأصمعى (مشيراً إلى البيت الثانى) : « الرقمتان إحداهما قرب المدينة والأخرى قرب البصرة ، وإنما صارتها هنا حيث انتجعت » وقال

يعذوب : الشمس بأرض بنى أسد ، وهما أبرقان مختلطان بالحجارة والرمل . والرقمتان أيضاً : حذاء ساق الفرو ، وساق الفرو جبل فى أرض بنى أسد . والرقمتان أيضاً بشط فلج أرض بنى حنظلة » (٥) .

ونخرج من هذه التحديدات جميعاً أكثر تيهاً مما كنا عليه حين دخلنا . فأى ديار هى تلك التى تقوم بين المدينة والبصرة ؟ وأى أطلال تلك التى تشغلها ؟ بل أى ديار يمكن أن نتصور بين جرثم ومطلع الشمس بأرض بنى أسد ؟ وليس هذا التيه إلا حصيلة القراءة الحرفية والتفكير الجزئى اللذين صدر عنهما المعلقون القدماء (وما يزال يصدر عنهما جل المعلقين المعاصرين) (٦) .

لكن القراءة الإشارية الجديدة تكشف الطبيعة التخيلية للمكان كما كشفت الطبيعة التخيلية للتجربة بأكملها . ومن هذا المنظور لا يعود ثمة معنى للبحث عن المكان الجغرافى فى وجوده الفعلى ، وتغدو التحديدات المكانية بجميع صورها مكوناً من مكونات المكان من حيث هو تعبير عن الهاجس الجذرى فى الشعر الجاهلى الذى ينبثق فى صور تجسد حس الثبات والرسوخ والتأطير المحدد الدقيق منتصبة فى وجه الزوالية والهشاشة والتغير والتلاشى التى تولدها فاعلية الزمن فى العالم ، ويعمق هذا الحس ، وهذه الوظيفة ، فى صورة زهير بالذات بعدان : البعد الأول هو صورة الوشم ، بما فيه من نقش كتابى يمتلك القدرة على الديمومة والاستمرارية والتركيز على الوشم فى جانب حركى محدد منه هو « الترجيع » والإعادة بما توحى به من ديمومة ، والثانى هو الصورة الدائرية المتمثلة فى « نواشر معصم » والدائرة هى تجسيد الاستمرارية وعدم الانقطاع أى أنها النقيض المطلق لحركة الزمن وفاعلية التغير التى يحملها ، وهى صورة متخللة جذرية ، بهذه الصيغة أو بما يعادلها ، فى كثير من النصوص الجاهلية .

٧

أشرت قبل قليل إلى أن زمن السرد وزمن الفعل يتوحدان فى البيت (٢٦) فى اللحظة الحاضرة (A1) وتتنامى ابتداء من هذا البيت رؤيا الحرب المميزة لمعلقة زهير ، وهى رؤيا توسطية صرف تحوى مفارقة ضدية حادة فى صورة الحرب المدمرة المحرقة « التى تغل لكم ما لا تغل لأهلها قرى بالعراق من

قفيز ودرهم » ؛ إذ أن حصيلة الحرب هى الدمار لكنها هنا ، بلهجة المفارقة ، اللاذعة (irony) ، تطرح بوصفها « غلة أرض محروثة » تعود على أصحابها بجنى المواسم . وفى البيت (٣٥) تكتمل رؤيا الحرب وينعطف زمن الفعل إلى الماضى بدءاً من (٣٦) فى لحظة مبهمة العلاقة باللحظات الماضية كلهالكنها قطعاً سابقة على جميع اللحظات المتعلقة بالحرب ويمكن أن تسمى (B3) . ويعادل الالتباس الزمنى فيها الالتباس الدلالى القائم فى البيتين (٣٦ — ٣٧) حيث تبرز من جديد صورة ضدية فى « صدورهم إلى كلأ » هو « كلأ مستوبل متوخم » مع أن الكلأ عادة يرتبط بإيجابية السعى ويجسد مصدر الحياة ، لكنه هنا تجسيد لمصدر الموت .

فى البيت (٣٨) يعود زمن السرد وزمن الفعل إلى التوحد للحظة لحية فى القسم « لعمرى » ، لكن زمن الفعل سرعان ما يعود إلى الماضى فى حكاية حصين بن ضمضم وما جره على الحى . ويمكن لهذه اللحظة أن تقع فى أى موضع فى سياق الحرب (بين B2) و B3 مثلا) . وتشغل حكاية حصين ستة أبيات تنتهى بصورة خصمه الذى جابهه (البيتان ٤٢ — ٤٣) حيث يسود الزمن الحاضر سيادة كاملة مع أن سياق النص هو الزمن الماضى ، وتعود اللحظة الحاضرة فى « لعمرى » من جديد ، كأن القسم الآن بدأ يشكل مؤشراً لغوياً على انتهاء تراجع الزمن إلى الماضى وبدء حركة جديدة ، ويكون للبيت الخصائص نفسها التى سادت مكان ظهور « لعمرى » سابقاً ، أى أنه بعدها مباشرة يتجه إلى الماضى فى لحظة تالية للحرب أو فى سـياقها يمكن أن تسمى (B2) تستمر حتى البيت (٤٦) الذى يعـود إلى اللحظة الحـاضرة (A1) « وكلا أراهم » ممهداً لبروز صيغة « من يفعل كذا يلق كذا » التى تتبلور فى الزمن الحاضر مشكلة الصيغة الذهنية المستخلصة لتجربة النص بأكمله والتى تستمر من (٤٧) إلى (٥٥) مبلورة الرؤيا التوسطية النهائية للنص التى تجسد إدراك الطبيعة المدمرة للعنف من جهة وكونه شرطاً ضرورياً لتنظيم الحياة الإنسانية فى بعديها الفردى والاجتماعى من جهة أخرى . فى البيت (٥٦) يأتى زمن السرد فى صيغة الماضى ، لكنها صيغة دالة على الحاضر (سئمت تكاليف الحياة = أنا سئم هذه اللحظة) ؛ وتستمر هذه الصيغة بهذه الدلالة فى (٥٧) حيث تعود « من يفعل كذا يلق كذا » إلى البروز وتستمر إلى (٥٨) متغيرة

تغيراً هامشياً قبل أن يختتم النص بالبيت (٥٩) الذى يظل فيه زمن السرد موحداً بزمن الفعل ، لكنـــه ينمى حركة جديدة باتجاه المستقبل تؤكد جهل الإنسان للغد الآتى وعماه عنه . ويظل المضمون الوحيد المقرر للمستقبل فى النص بأكمله هو المصير المحتوم : الموت الذى تبلور فى البيت (٤٩) ، ويتجلى هذا الجهل بالمستقبل فى بنية الزمن نفسها فى النص ذلك أنها بنية تتناوس بين اللحظة الحاضرة والماضى دون أن تشير مرة واحدة إشارة صريحة إلى المستقبل ، إلا ضمن التصور العام للمصير الذى ذكرته الآن . فكأن بنية النص التى تشكلت من حركة استقراء للتجربة المكتملة فى الماضى ومن تداخل وتشابك لها بالموقف الإنسانى فى الحاضر قد أفصحت هى بذاتها عن عمى النص — الإنسان عن المستقبل وجهله المطلق له . وبهذه الخصيصة تكون البنية ذاتها ، وزمن النص نفسه ، فى حركة نموهما الفاعلية الحقيقية التى تفتج الصيغة الذهنية التجريدية المقررة فى خاتمة النص عن جهل الإنسان بالمستقبل وعمـاه عنـه .

وهكذا تجلو دراسة زمن النص ، من حيث هو علاقة بين زمن الفعل وزمن السرد ، إتجاه الحركة التصورية — الفكرية فى القصيدة ونموها الداخلى والدلالات العميقة لاكتناه الوجود الإنسانى الذى تمارسه القصيدة والصيغة النظرية النهائية التى تتبلور فيها هذه الدلالات .

عمرو بن كلثوم (المعلقة) : الجمهرة ، ص ٧٦ (٧) .

١ — ألا هُبِّى بصَحنك فاصْبَحينا ولا تبقى خمور الأندرينا
٢ — مشعشعة كأن الحُص فيها إذا ما الماءخالطها سخينا
٣ — تجور بذى اللُبانة عن هواه إذا ما ذاقها حتى يلينا
٤ — ترى اللحز الشحيح إذا أمرَّت عليه لماله فيها مُهينا
٥ — كأن الشهب فى الآذان منها إذا قرعوا بحافتها الجبينا
٦ — صبنت الكأس عنا أمَّ عمرو وكان الكأس مجراها اليمينا

٧ – وما شرّ الثلاثة أمّ عمرو　　بصاحبك الذى لاتصْبحينا

٨ – وكأْس قد شربت ببعلبك　　وأخرى فى دمشق وقاصرينا

٩ – إذا صَمدت حُمَيَّاها أريبا　　من الفتيان خلت به جنونا

١٠ – فما برحت مجال الشّرب حتى　　تغالوها وقالوا قد روينا

١١ – وإنا سوف تدركنا المنايا　　مقدَّرة لنا ومقدَّرينا

١٢ – وإنّ غداوان اليوم رهن　　وبعد غد بما لا تعلمينا

١٣ – قفى قبل التفرّق يا ظعينا　　نخبرك اليقين وتخبرينا

١٤ – بيوم كريهة ضربا وطعنا　　أقرّ به مواليك العيونا

١٥ – قفى نسألك هل أحدثت صَرْما　　لوشك البين أم خُنت الأمينا

١٦ – أفى ليلى يعاتبنى أبوها　　وإخوتها وهم لى ظالمونا

١٧ – تريك إذا دخلت على خلاء　　وقد أمنت عيون الكاشحينا

١٨ – ذراعىْ عيْطل أدماء بكر　　تربّعت الأجارع والمتونا

١٩ – وثديا مثل حق العاج رخصا　　حَصانا عن أكف اللامسينا

٢٠ – ونحرا مثل ضوء البدروافى　　باتمام أناسا مُدجنينا

٢١ – ومَتْنىْ لدنة طالت ولانت　　روادفها تنوء بما يلينا

٢٢ – ومأكمة يضيق الباب عنها　　وكشحا قد جُننت به جنونا

٢٣ – وسالفتىْ رُخام أو بلنْط　　يرنُّ خشاش حَليهما رنينا

٢٤ – تذكرت الصبّا واشتقت لما　　رأيت حُمولها أُصلا حُدينا

٢٥ – وأعرضت اليمامةُ واشْمخرّت　　كأسياف بايدى مُصلتينا

٢٦ – فما وَجدت كوجدى أمُّ سَقب　　أضلّته فرجّعت الحنينا

٢٧ – ولا شمطاءُ لم يترك شقاها　　لها من تسعة الاجنينا

٢٨ – أبا هند فلا تعجل علينا　　وأنظرنا نخبرك اليقينا

٢٩ – بأنا نورد الرايات بيضا　　ونُصدرهن حمرا قد روينا

٣٠ – وان الضغن بعد الضغن يفشو　　عليك ويخرج الداء الدفينا

٣١ – وأيام لنا غُر طوال　　عصينا المَلْك فيها أن ندينا

٣٢ – وسيد معشر قد توّجوه　　بتاج الملك يحمى المحجرينا

٣٣ – تركنا الخيل عاكفة عليه　　مقلّدة أعنتها صُفونا

٣٤ – وقد هرّت كلابُ الحىّ منا　　وشذّ بنْا قتادةَ من يلينا

٣٥ – وانزلنا البيوت بذى طُلوح　　إلى الشامات تنفى المُوعدينا

٣٦ – نُعمّ اناسنا ونعفُّ عنهم　　ونحمل عنهم ماحَمّلونا

٣٧ – ورثنا المجد قد علمت معدّ　　نطاعن دونه حتى يبينا

٣٨ – ونحن إذا عماد الحرب خرّت　　على الأحفاض نمنع من يلينا

٣٩ – نداقع عنهم الأعداء قدما　　ونحمل عنهم ما حملونا

٤٠ – نطاعن ما تراخى الناس عنا　　ونضرب بالسيوف إذا غشينا

٤١ – بسُمْر من قنا الخطّى لدْن　　ذوابل أو ببيض يعتلينا

٤٢ – نشق بها رؤس القوم شقا　　ونُخليها الرقاب فيَختلينا

٤٣ – تخال جماجم الأبطال منهم　　وُسوقا بالأماعز يرتمينا

٤٤ – نجذّ رؤوسهم فى غير وِتر　　ولا يدرون ماذا يتقّونا

٤٥ – كأنَّ ثيابنا منا ومنهم   خُضبن بأرجُوان أو طُلينا

٤٦ – كأنَّ سيوفنا فينا وفيهم   مخاريقٌ بأيدى لاعبينا

٤٧ – إذا ماعىّ بالإسناف حىٌّ   من الهول المشبَّه أن يكونا

٤٨ – نصبنا مثل رهْوة ذات حدٍّ   محافظةً وكنا السابقينا

٤٩ – بفتيان يرون القتل مجدا   وشيب فى الحروب مجرَّبينا

٥٠ – يُدَهْدُون الروس كما تُدَهْدِى   حزاورةٌ بأبطحها الكُرينا

٥١ – حُديًّا الناس كلهم جميعا   مقارعة بنيهم عن بنينا

٥٢ – فأمَّا يوم خشيتنا عليهم   فتصبح خيلنا عُصَبا ثُبينا

٥٣ – وأما يوم لا نخشى عليهم   فنُمْعِن غارة متلبِّبينا

٥٤ – برأس من بنى جُشم بن بكر   ندق به السهولة والحُزونا

٥٥ – بأىّ مشيئة عمروَ بن هند   نكون لقيلكم فيها قطينا

٥٦ – بأىّ مشيئة عمرو بن هند   ترى أنا نكون الأرذلينا

٥٧ – بأى مشيئة عمرو بن هند   تطيع بنا الوشاة وتزدرينا

٥٨ – تهدَّدنا وتُوعدنا رويدا   متى كنا لأمك مُقْتوينا

٥٩ – وإن قناتنا يا عمرو أعيت   على الاعداء قبلك أن تلينا

٦٠ – إذا عض الثِّقاف بها اشمأزَّت   وولَّته عشوزنة زبُونا

٦١ – عشوزنة إذا غُمزت أرنَّت   تشجُّ قفا المثقِّف والجبينا

٦٢ – فهل حُدِّثت عن جشم بن بكر   بنقص فى خطوب الأوَّلينا

٦٣ – ورثنا مجد علقمة بن سيف   أباح لنا حصون المجد دينا

٦٤ – ورثت مُهلْهلا والخير منه   زهيرا نعم ذُخر الذاخرينا

٦٥ – وعتَّابا وكُلثوما جميعا   بهم نلنا تُراث الأكرمينا

٦٦ – وذا البُرة الذى حدِّثت عنه   به نُحمى ونحمِى المحجَرينا

٦٧ – ومنَّا قبلهُ الساعى كليب   فأىُّ المجد إلا قد ولينا

٦٨ – متى نعقد قرينتنا بحبل   تجدّ الحبل أو تقِص القرينا

٦٩ – ونوجد نحن أمنعهم ذِمارا   وأوفاهم إذا عقدوا يمينا

٧٠ – ونحن غداة أوقد فى خزازى   رفدنا فوق رفد الرافدينا

٧١ – ونحن الحابسون بذى أُراط   تُسف الجلَّة الخُور الدرينا

٧٢ – فكنا الأيمنين إذا التقينا   وكان الأيسرون بنى أبينا

٧٣ – فصالوا صَولة فيمن يليهم   وصُلنا صولة فيمن يلينا

٧٤ – فآبوا بالنهاب وبالسبايا   وأُبنا بالملوك مصفَّدينا

٧٥ – إليكم يا بنى بكر إليكم   ألمَّا تعلموا منا اليقينا

٧٦ – ألما تعلموا منا ومنكم   كتائب يَطَّعنَّ ويرتمينا

٧٧ – نقود الخيل داميةً كُلاها   إلى الأعداء لاحقةً بطونا

٧٨ – علينا البيضُ واليَلب اليمانى   وأسياف يقمن وينحنينا

٧٩ – علينا كل سابغة دِلاص   ترى تحت النجاد لها غُضونا

٨٠ – إذا وضعت على الأبطال يوما   رأيت لها جلود القوم جُونا

٨١ – كأن متونهن متون غُدْر   تصفقها الرياح إذا جرينا

٨٢ – وتحملنا غداة الرَّوْع جُرْدٌ   عرفن لنا نقائذ وافتُلينا

٨٣ – وردن دوارعا وخرجن شُعثا كأمثال الرصائع قد بلينا
٨٤ – ورثناهن عن آبا صدق ونورثها إذا متنا بنينا
٨٥ – وقد علم القبائل غير فخر إذا قُبَب بأبطحها بنينا
٨٦ – بأنّا العاصمون إذا أُطعنا وأنا العارمون إذا عُصينا
٨٧ – وأنا المنعمون إذا قدرنا وأنا المهلكون إذا أُتينا
٨٨ – وأنا الحاكمون بما أردنا وأنا النازلون بحيث شينا
٨٩ – وأنا التاركون لما سخطنا وأنا الآخذون لما هوينا
٩٠ – وأنا الطالبون إذا نقمنا وأنا الضاربون إذا ابتلينا
٩١ – وأنا النازلون بكل ثغر يخاف النازلون به المنونا
٩٢ – ونشرب إن وردنا الماء صفوا ويشرب غيرنا كدرا وطينا
٩٣ – ألا سائلْ بنى الطمّاح عنا ودُعْمِيّاً فكيف وجدتمونا
٩٤ – نزلتم منزل الاضياف منا فعجّلنا القِرى أن تشتمونا
٩٥ – قريناكم فعجلنا قِراكم قُبيل الصبح مِرْداة طحونا
٩٦ – متى ننقل إلى قوم رحانا يكونوا فى اللقاء لها طحينا
٩٧ – يكون ثِقالها شرقى نجد ولهوتها قُضاعة أجمعينا
٩٨ – على آثارنا بيض حسان نحاذر أن تفارق أو تهونا
٩٩ – ظعائن من بنى جُشم بن بكر خلطن بميسم حسبا ودينا
١٠٠ – أخذْن على فوارسهن عهدا إذا لاقوا فوارس معلمينا
١٠١ – لتستلبنّ أبدانا وبيضا وأسْرى فى الحديد مقرّنينا

١٠٢ – إذا مارُحْن تمشين الهُوَينا كما اضطربت متون الشار بينا
١٠٣ – يَقُتْن جيادنا ويقلن لستم بعولتنا إذا لم تمنعونا
١٠٤ – إذا لم نحمِهن فلا بقينا بخير بعدهنّ ولا حيينا
١٠٥ – وما منع الظعائنَ مثلُ ضرب تُرَى منه السواعد كالقُلينا
١٠٦ – إذا ما الملْك سام الناس خسفا أبينا أن نُقرّ الخسف فينا
١٠٧ – ألا لا يجهلنْ أحد علينا فنجهلَ فوق جهل الجاهلينا
١٠٨ – ونعدُو حيث لا يُعْدى علينا ونضرب بالمَواسى من يلينا
١٠٩ – ألا لا يحسب الأَعداء أنا تضعضعنا وأنا قد فنينا
١١٠ – ترانا بارزين وكل حىّ قد اتخذوا مخافتنا قرينا
١١١ – كأنا والسيوفُ مُسلّلات ولدْنا الناس طُرا أجمعينا
١١٢ – ملأنا البرّ حتى ضاق عنا كذاك البحر نملؤه سفينا
١١٣ – إذا بلغ الفطام لنا رضيع تخرّ له الجبابر ساجدينا
١١٤ – لنا الدنيا ومن أضحى عليها ونبطش حين نبطش قادرينا
١١٥ – تنادَى المُصْعبان وآل بكر ونادوا يَالكندة أجمعينا
١١٦ – فإن تغلب فغلابون قدما وان نُغْلب فغير مغلّبينا

٨ –

تمتاز معلقة عمرو بأنها الوحيدة بين المعلقات التى تبدأ بلحظة النشوة ، وفى الزمن الحاضر ، وبالخمرة . ويبدأ زمن السرد فيها بفعل الأمر « ألا هبى » ويستمر حتى نهاية النص . أما زمن الفعل فإنه يبدأ بالحظة الحاضرة (A1) بالحث على تقديم الخمرة ثم وصف شعشعتها وأثرها على الشاربين (الأبيات ١ – ٥) لكن

البيت السادس يشهد تراجع زمن الفعل إلى الماضى (A2) فى الإشارة إلى صرف ام عمرو (بن هند) الكأس عن الشاعر ، ليعود مباشرة إلى لحظة (A1) فى البيت السابع . ثم يتراجع الزمن فى البيت الثامن من جديد إلى لحظة ماضية مبهمة لكنها سابقة على (A2) ويمكن أن تسمى (A5) وهى تشغل ثلاثة أبيات

يعود زمن الفعل إلى اللحظة الحاضرة (A1) فى البيتين (١١ ، ١٢) اللذان يقرران المصير الانسانى : الموت ، ويشيران من موقف اللحظة الحاضرة إلى المستقبل (٨) (A +) إشارة سريعة .

فى البيت الثالث عشر ، يعود فعل الأمر ، لكن المخاطب الآن مختلف : (الظعين) ، ويتبلور زمن الفعل فى اللحظة الحاضرة (A1) . ومضمون هذه الحركة كلها مغاير لمضمون الحركة الأولى . ومن هنا فإن زمن الفعل [الحاضر فى اللحظة (A1)] يضم مكونين متغايرين تماماً : الأول يمكن منطقياً أن يتم فعلا فى اللحظة الحاضرة على مستوى التجربة ، أما الثانى فإن من المحال أن يتم فى هذه اللحظة على مستوى التجربة . ولا يمكن حل هذا التعارض فى محتوى اللحظة الحاضرة إلا باعتبار زمن الفعل فى الحركة الجديدة التى يتوجه فيها الشاعر بالخطاب إلى الظعين تجربة تخيلية تنتمى إلى محور زمنى مغاير تماماً لزمن الحركة الأولى . ويشجع هذا التصور أن الظعين تخاطب بالإشارة إلى « يوم كريهة أقربه مواليك العيونا » أى إلى زمن ماضى وأن التعبير « قفى نسألك » مضمونه « هل أحدثت صرماً أم خنت الأمينا » وهو ماض أيضاً . كما يساعد على قبول هذا التصور بروز التصريع فى البيت « قفى قبل التفرق يا ظعينا » .

والتصريع مؤشر لغوى على بداية النص عادة وهو يشعر هنا بالانتقال من حركة إلى حركة وسيؤدى هذه الوظيفة فى موضع لاحق فى القصيدة حين يبدأ الشاعر مخاطبة عمرو بن هند بعد اكتمال حركة المرأة والرحلة والأسى الشخصى :

« أبا هنـــد فـلا تعجل علينـــا وأنظـــرنا نخـــبرك اليقينـــا »

ومن الدال جداً أن مضمون بداية الحركة الثانية (البيت : « قفى قبل التفرق . » ومضمون بداية الحركة التى تتوجه بالخطاب إلى عمرو بن هند (أبا هند فلا تعجل)

حيث يبرز التصريع ، مضمون واحد تقريباً : « نخبرك اليقينا وتخبرينا — وانظرنا نخبرك اليقينا » :

عند البيت (١٥) تعود اللحظة الحاضرة (A1) لتمثل زمن الفعل ، لكنها من جديد تشير إلى مضمون يستبعد أن يكون قابلا للتحقق فى اللحظة الحاضرة (A1) التى يتم فيها تشكل الحركة الأولى « ألا هبى » . ورغم أن البيت (١٦) مفتاح حركة جديدة هى الوصف الجسدى للمرأة وأنه يتم فى اللحظة الحاضرة (A1) ، فإن زمن الفعل فيه وفى الحركة كلها لا يمثل تماماً لزمن الفعل فى أى من الوحدات التى تذكر فيها المرأة فى النص ، مما يشى بأن هذه الحركة تخيلية صرف تحتل هذا الموقع من النص لتؤدى وظيفة محددة قابلة للاكتشاف (لكننى لن أناقشها الآن) ، ولا يستمر زمن الفعل فى اللحظة الحاضرة (A1) حين تكتمل صورة المرأة ، بل ينكسر متراجعاً إلى لحظة ماضية (A6) مبهمة العلاقة باللحظات الماضية السابقة والتالية فى النص . واللحظة الجديدة تشهد انفصاماً بين زمن السرد وزمن الفعل ، من جهة ، وتغيراً فى الفعل المسيطر على الزمن السرد نفسه من جهة أخرى ، إذ لا شك أن زمن السرد يفترض الفعل « أتذكر الآن » ، لكن ما يحدث فعلا هو « تذكرت الصبا » فى لحظة ماضية مبهمة ، وتشير هذه اللحظة إلى فعل يتم فى موقف فراق ، والحمول تحدى وتندفع عبر المكان المشمخر كالسيف القاطع ، ثم ترصد أسى المتحدث (الشاعر) العميق الذى يقارنه النص بأسى ناقة فقدت ابنها أولا ثم بأسى امرأة فقدت ثمانية من بنيها ولم يبق لها إلا جنين .

وعند هذه اللحظة يعود زمن الفعل إلى اللحظة الحاضرة (A1) الأساسية فى الخطاب الموجه إلى عمرو بن هند .

٩ —

هكذا يبدو زمن النص متداخلا متشابكاً : ينكسر باتجاه لحظات ماضية مبهمة ولا تتعاقب فيما بينها بصورة واضحة ، ويعود إلى اللحظة الحاضرة لينشق عنها من جديد ويشير إلى المستقبل فى صيغة واحدة فقط هى إشارة إلى المصير المحتوم : الموت . ولا شك أن لهذا المضمون الباهر للإشارة المستقبلية الوحيدة فى النص

دوراً جذرياً فى عملية تشكل النص (الذى سيمتلىء بصور الموت والقتل بعد هذه الحركة) فهو إلى حد بعيد إشارة تكهن بالمصير الإنسانى فى النص نفسه لا فى الزمن التاريخى فقط . وتغذى هذا التكهن بالمصير صورة الصبا التى يتذكرها الشاعر فى هذا السياق العجيب : الجمال الجسدى الذى يجن به جنوناً ، كأنما استثار هذا الجمال بكل امتلائه وحيويته وجنسيته الباهرة حس الموت الكامن فى النص كله والذلك تأتى صورة الصبا مشحونة بالموت أولا فى مشهد الحمول التى يحدى بها فتخترق اليمامة بارزة بهذه الصورة التى تقطر برؤيا الموت والزمن المهدد المغتال : صورة السيوف المصلتة على وشك أن تنقض بضرباتها الباترة ، ثم فى حس الأسى العميق الذى يعتمل فى نفس المتحدث (الشاعر) والذى يقارن بصورتين فاجعتين للموت : الأولى صورة الناقة التى فقدت ولدها فانطلقت تملأ الفضاء بحنينها دون جدوى (نذير الموت الذى يشكل استمراراً لنذير الموت الكامن فى صورة السيوف) والثانية صورة أكثر مأساوية هى صورة المرأة التى بلغ منها الشيب وأنجبت تسعة من الأبناء لكن الموت قصفهم ولم يبق لها إلا جنيناً . وبهذه الطريقة نرى تطور صورة الموت فى النص من كونه فى البيتين (١١ ، ١٢) مصيراً لا فرار منه لكنه مصير كامن فى المستقبل (ستدركنا المنايا) ، إلى كونه كامناً فيزيائياً فى صورة السيوف المصلتة لكنه غير متجسد بعد ، ثم إلى كونه احتمالا فيزيائيا فى صورة الأم التى فقدت الولد (قد يكون مات وقد لا يكون) ثم أخيراً إلى كونه متحققاً فى صورة غامرة المأساوية (أم فقدت ٨ من أبنائها التسعة) . ونرى فى تطور صورة الموت هذه ، وانتشار حس الموت عبر النص حتى الآن بؤرة النص التصويرية التى ستبدأ بالفيض والتدفق دماً وموتاً وقتلا وتقطيعاً على صعيد فعلى ابتداء من الحركة التالية أو من البيت التالى مباشرة :

« أبا هنـــد فـــلا تعجل علينـــا   وأنظـــرنا نخـــبرك اليقينـــا
بأنا نورد الرايـــات بيضـــاً   ونصـــدرهن حمـــرا قد روينا

وضمن هذا السياق تأتى وحدة الوصف الجسدى الجنسى للمرأة لتبرز حس الموت وتعمقه عن طريق التضاد : فهى تجسيد اسمى لفيض الحياة وثرائها الحسى وانشحانها بالمتعة والنشوة ، وحين تأتى بين طرفى صورة الموت (الأبيات ١١

١٢ - و ٢٤ - ٢٧) فإنها تصعد مأساوية صورة الموت وتجعلها باهرة وحادة إلى درجة أكبر بكثير مما كانت تكون عليه لو أبرزت بصورة تقريرية خالية من آلية التضاد التى تكون النص كما هو الآن .

ما أن يعود النص إلى اللحظة الحاضرة فى مخاطبة « أبى هنـــد » وإخباره باليقين وتهديده صراحة :

« بأنـــا نورد الرايـــات بيضا   ونصـــدرهن حمراً قد روينا
وأن الضغن بعـــد الضغن يفشو   عليك ويخرج الـــداء الدفينا »

حتى يعود من جديد إلى اقتصاص أخبار الماضى فى زمن مبهم العـــلاقة بالأزمنة الماضية جميعاً ، لكنه يخدم غرض تقديم « الموازاة التمثيلية » التى تزيد التهديد حدة إذ تشير إلى تدمير الشاعر وقومه لملك آخر كان متوجاً وإلى تدميرهم لأعداء آخرين . لكن زمن الفعل سرعان ما يعود من جديد إلى اللحظة الحاضرة فى البيت (٣٦) ليصور القدرة الهائلة على الفتك وإراقة الدماء التى يتمتع بها الشاعر وقومه. وهكذا يستوفى النص صورة الفروسية المفترسة فى ماضى القوم وحاضرهم ويستمر ليصورها فى وضع الاحتمال بصيغة الشرط : « إذا ما عى بالأسناف حى . . » ، « نصبنا مثل رهوة ذات حد » ويخلق حس الاستمرارية فى قوة القبيلة الذى كان قد تشكل فى الرباط بين الماضى والحاضر « ورثنا . . » بإضافة بعد جديد يمثله الفتيان الآن :

وفتيان يرون القتـــل مجـــداً   وشيب فى الحـــروب مجربينـــا »

وسيبلغ هذا الرصد للاستمرارية ذروته فى نهاية النص فى البيت « إذا بلغ الفطام لنا رضيعٌ تخر لـــه الجبابر ساجدينا » .

هكذا يخلق النص حساً طاغياً بالاستمرارية والثبات ، فى وجه قوى التغير والتحلل . ويعود إلى مواجهة عمرو بن هند بالإباء والقوة اللذين تأسسا حتى الآن وبالتهديد من جديد بقدرتهم الهائلة على البطش والفتك متمثلين الآن فى صورة « قناتهم » الصلبة التى لا تلين لعدو . ومن زمن الفعل فى اللحظة الحاضرة يعود النص عند هذه النقطة إلى ماض آخر .

« فهل حدثت عن جشم بن بكر   ينقض فى خطوب الأولينـا »

وإلى تعداد مبراثهم العظيم ، ليعود بعدها ثانية إلى اللحظة الحاضرة :

« متى نعقـد قـرينتنا بحبـل   تجد الحبل أو تقص القـرينـا »

فى بيتين فقط ليفسرب من جديد إلى ماض آخر مبهم العـلاقة باللحظات الماضية السابقة .

ويلتبس الماضى بالحاضر هنا بعد أن كانت الحركة بينهما قد استمرت دون انقطاع وبسرعة لحيـة :

« ونحن غداة أو قد فى خزازى   رفدنا فوق رفـد الرافـدينا »

حيث تتمثل لحظة ماضية ، ثم :

« ونحن الحابسون بذى أراط   نسف لحـلة الخـور الدرينـا
فكنـا الأيمنين إذا التقينـا   وكان الأيسـرون بنى أبينـا
فصالوا صـولة فيمن يليهـم   وصـلنا صـولة فيما يلينـا
فـآبوا بالنهاب وبالسـبايا   وأبنـا بالمـلوك مصفدينـا »

حيث تتمثل لحظة حاضرة فى « ونحن الحابسون » لكنها ملتبسة بالماضى الذى يتلوها . وتجسد حركة الزمن اللافتة هذه ، على صعيد الفعل ، علاقة الاستمرارية المطلقة بين الحاضر والماضى والوشائج العميقة بينهما بحيث أنهما فى النهاية يلتبسان ويتطابقان ويتوحدان . وتلك بالضبط هى رؤيا القصيدة العميقة : إنها رؤيا : الاستمرارية التاريخية للقبيلة ، رؤيا التجذر التاريخى فى عراقة الماضى وانصهار الحاضر فيه تماماً ، بل وانصهار بدايات المستقبل فيه أيضاً . فالنحن الحاضرة لا هوية منفصلة لها ، بل هى هوية تاريخية ماضوية ــ حاضرة : ماضية فى حضورها وحاضرة فى ماضيها . ويتجسد هذا التوحد أروع تجسيد فى استمرار النص فى الحركة المكوكية بين استعادة الماضى (ماضى القبيلة وفتكها وبطشها) وتأسيس الحاضر (حاضر القبيلة وفتكها وبطشها أيضاً) فى شرائح ووحدات مكونة منفصلة فيزيائياً ثم فى وصول هذه الحركة إلى وضع النحن ــ الحاضر والنحن

الماضى وضعاً جديداً يتجاوز وضعهما سابقاً فى شرائح متتالية شاقولياً بالشكل التـالى :

« ونحـن الآن . . . .

A
―――――
B

« وقد كنا = وقد كانت القبيـلة »

ليضعهما فى وضع فيزيائى جديد يحتل فيه كل منهما نصف الصفحة (أو الفضاء) متقابلا أفقياً مع الآخر ، ويكون فعل الأول (نحن) وفعل الثانى (نحن أيضاً) واحداً تماماً . ويتجسد هذا فى الانقسام التالى :

« فكنا الأيمنـين إذا التقينا   وكان الأيسرون بنى أبينـا
فصالوا صولة فيمن يليهـم   وصلنا صولة فيمن يلينـا
فـآبوا بالنهـاب وبالسـبايا   وأبنـا بالملوك مصـفدينا »

ومن الباهر فعـلا أن نحن وهم (= بنوابينا) تشغلان الصفحة فى البيت الأول بالضبط كما يقول البيت دلاليا ، فكنا الأيمنين = نحن على يمين الصفحة وكان الأيسرون = هم على يسار الصفحة . بيد أن هذا الانقسام الذى يبدو وكأنه يلغى التوحد بين النحن والهم سرعان ما يلغى فى البيتين التاليين : فيحتلون « هم » يمين الصفحة (صدر البيتين) ونحتل نحن يسار الصفحـة (عجز البيتين) :

« فصـالوا صـولـة . . . .   وصـلنا صـولـة . . . .
فـآبوا بالنهـاب وبالسـبايا   وأبنـا بالمـلوك مصـفدينا

وهكذا يكتمل توحد القبيـلة ، حتى حين تنقسم إلى نحن وهم ، كما يكتمل توحدها على صعيد الفعل واللغة ، فقد استخدم الفعل نفسـه لوصف أعمال كلا الطرفين : « فصالوا صولة .. وصلنا صولة . . فآبو .. وأبنا » كما استخدم رمز النصر نفسه : « فـآبوا بالسبايا . . وأبنا بالملوك مصفدينا » مع تحوير بسيط يتخذ شكل التخصيص فى حالة « النحن » ينسجم مع سياق النص ومع وظيفة

استخدام التاريخ ، وهي تهديد « الملك » عمرو بن هند الذى « ينذر » بصورة « عدنا بالملوك مصفدينا »

ويبدأ النص بعد هذا التوحد المطلق فى الزمن بين الماضى والحاضر بتعميق صلابة حاضر القوة والمنعة فيزيائياً أولا :

« علينا البيض واليلب اليمانى   وأسياف يقمن وينحنينا
علينا كل سابغة دلاص   ترى فوق النطاق لها غضونا »

ثم على صعيد القيم فى أبيات يعيد كل منها صورة السابق له لتخلق فى مجموعها صورة مطلقة للثبات عن طريق التكرار ، كأن اللغة نفسها بمفرداتها وتركيبها تتحول إلى بنية ثابتة صلدة لا تتغير . ووراء هذا الوجود الصلب المنيع الثابت تأتى صور نساء القبيلة المحميات اللواتى لا ينالهن نائل . ويظل زمن الفعل الآن وحتى نهاية النص هو هذا الزمن الحاضر الصلب المتماسك ولا يعود النص إلى استخدام استعادة الماضى إطلاقاً ، مخالفاً بذلك الطابع الجوهرى للقسم الأول منه . وتحتل القبيلة الآن بزمنها الموحد ، كما يحتل النص بالتوحد بين زمن السرد وزمن الفعل فيه ، الفضاء كله : فضاء العالم وفضاء النص :

« ملأنا البر حتى ضاق عنا   كذاك البحر نملأه سفينا
إذا بلغ الفطام لنا رضيعٌ   تخر له الجبابر ساجدينا »

بهذا الاستخدام الغنى لفعل « الملء » بصيغته : الماضى والحاضر ، وبالإشارة المتضمنة إلى المستقبل فى صورة الغلام ، فهم لا يملأون فضاء المكان فقط بل يملأون فضاء الزمن ، ويصبح طبيعياً أن يأتى البيت :

« لنا الدنيا ومن أضحى عليها   ونبطش حين نبطش قادرينا »

بالسيطرة الكلية ، ويأتى التوحد البشرى (٩) :

« تنادى المصعبان وآل بكر   ونادوا يا لكندة أجمعينا »

ويعود التأكيد على استمرارية التاريخ واستمرارية القبيلة فى التاريخ :

« فإن نغلب فغلابون قدماً »

ويكتمل النص ، وزمن النص ، وبنية النص فى لحظة توحد واستمرارية نادرة .

بشامة بن الغدير (المفضليات ، ١٢٢)

١ ـ لِمن الدِّيارُ عَفَوْنَ بالجَزْع   باللَّوْم بيْن بحار فالشَّرْع
٢ ـ درستْ وقد بَقِيتْ على حِجج   بَعْدَ الأَنيس عَفوْنَها سُبْع
٣ ـ إلَّا بقايا خيْمة دَرستْ   دارتْ قواعِدُها على الربْع
٤ ـ فوَقَفْتُ فى دار الْجَميع وقد   جالتْ شُؤون الرَّأس بالدَّمع
٥ ـ كغُروض فيَّاض على فَلَج   تجْرى جَدَاولُهُ على الزَّرْع
٦ ـ فَوَقفتُ فيها كَىْ أسائِلها   غوْج اللَّبان كمِطْرق النبْع
٧ ـ أنْضِى الرِّكاب على مكارِهها   بزفِيف بيْن المشْى والوَضْع
٨ ـ بزفِيف نِقَنِقة مُصلمة   قَرْعاءَ بيْن نقانِق قرْع
٩ ـ وبَقاء مَطْرُور تخيَّرَهُ   صنعٌ لِطُول السِّنِّ والوَقْع
١٠ ـ ويدَىْ أصَمَّ مُبادِر نهلا   قلِقتْ مَحالتُه من النَّزْع
١١ ـ مِنْ جمٍّ بِئْر كان فُرْصَتُهُ   منها صبيحة ليلةِ الرُّبْع
١٢ ـ فأقام هوذلةَ الرِّشاء وإنْ   تُخْطِى يداهُ يَمُدُّ بالضَّبْع
١٣ ـ أبْلِغ بني سهْم لديْك فهل   فِيكُمْ مِن الحَدثان مِنْ بِدْع
١٤ ـ أمْ هل ترَوْن اليوم مِنْ أحَد   حصلتْ حصاةُ أخ له يُرْعِي
١٥ ـ فلئِنْ ظفِرتُمْ بالخِصام لِموْ   لاَكُمْ فكان كشَحمةِ القلْع
١٦ ـ وبدأتُمُ للناس سُنَّتها   وقعدتُم لِلريح فى رجع
١٧ ـ لتُلاَوِمُنَّ على المَواطِن أنْ   لاتخلِطُوا الإعْطاء بالمنْع »

يبدأ زمن السرد بالسؤال « لمن الديار » مشيراً إلى عفاء الديار في زمن سابق ، في البيت الأول ومتابعاً تنمية صورة العفاء في البيتين التاليين . أما زمن الفعل فإنه يبدأ في اللحظة نفسها لكنه ينكسر بعد برهة فقط إذ يأتي الفعل « عفون » (١٠) مشكلا بهذه الحركة زمنين : اللحظة الحاضرة (A1) ولحظة ماضية (A7) تتضح من البيت الثاني الذي يشير إلى أن الديار بقيت سبع حجج بعد أن عفاها الأنيس ثم درست ، وهكذا تتشكل ثلاث لحظات ماضية : (A8) حين رحل الأنيس ، و (A7) نهاية بقاء الديار و (A6) لحظة اندراسها ، وفي اللحظة (A6) يظل من الديار بقايا خيمة فقط « دارت قواعدها على الربع » . والجملة ملتبسة : هل تنتمي دارت . إلى لحظة بقاء الديار (A7) أو عمرانها (A9) أو أو اندثارها (A6) ؟ وحين يأتي البيت الرابع بالفعل « فوقفت في دار الجميع » فإن الالتباس يزداد . متى تم الوقوف ؟ في اللحظة (A6) أم في لحظة تالية لها (A5) . ويزداد الالتباس بعد صورة الدمع — النهر في البيت الخامس ، إذ يعود البيت السادس ليذكر الوقوف لكنه وقوف بالفرس الآن (أم بالناقة ؟) ومساءلة ، وتنتهي وحدة الأطلال هنا ، بكل ما فيها من تداخل زمني ، ليبدأ البيت السابع بفعل في الزمن الحاضر « أنضى الركاب » مما يزيد درجة الالتباس الزمني . ذلك أن الزمن الحاضر (A1) هو زمن « لمن الديار » . فهل يمكن أن تنتمي « أنضى الركاب » إلى زمن التساؤل « لمن الديار » أم أن الفعل المضارع الآن يمثل انقطاعاً زمنياً حاداً وتعبيراً عن الماضي بالمضارع ، أي أن « أنضى » تمثل لحظة زمنية سابقة على « لمن الديار » وتالية للوقوف ، هي (A3) مثلا ؟ وتتألف الأبيات التالية من صور غنية بالأبعاد الحسية وبشكل خاص صورة مستقى الماء (الأبيات ١٠ ، ١١ ، ١٢) ثم تتوقف القصيدة عند هذه اللحظة عن متابعة وصف عملية انضاء الركاب ، ويبدأ البيت (١٣) . في اللحظة الحاضرة (A1) دون شك ، بفعل الأمر : « أبلغ بني سهم » ، ويلتبس زمن الفعل في الأبيات الثلاثة الأخيرة وكلها التي يمكن أن تعتبر إشارة إلى حدث محدد في الماضي ، ويمكن أن تعتبر إشارة إلى شرط قد يتحقق وقد لا يتحقق في المستقبل ، ولا يزيل النص الالتباس بل ينتهي به .

هكذا يكون الالتباس السمة الأساسية لزمن النص بأكمله : فهو حركة احتمالات في بعده ، الماضي وفي بعده المستقبل . ولا شك أن لهذا الالتباس وظيفة عميقة ضمن بنية النص الكلية . فالنص ، في رؤياه النهائية ، دعوة إلى (خلط الإعطاء بالمنع) ، إلى موقف ثنائي غير حاسم أو متطرف قطعي بأي الاتجاهين . وينسرب هذا الموقف المتردد بين طرفين إلى صورة القصيدة الأساسية : مستقى الماء الذي يوصف بأنه « قلق محالته من النزع » ، ثم بأنه « إن تخطىء يداه بمد بالضبع » ، كما ينسرب إلى التساؤلات في البيتين (١٣، ١٤) . وعلى مستوى أشمل ، ينسرب التناوس أيضاً إلى التساؤل الأساسي « لمن الديار » ، وإلى فاعلية الزمن في الديار التي بقيت لسبع حجج بعد رحيل الأنيس ثم درست لكن بقايا خيمة منها ما تزال قائمة وهي خيمة « دارت قواعدها على الربع » بما في ذلك من التباس كنت قد أشرت إليه . لكن الالتباس يتمثل أيضاً في الصورة الباهرة لشؤون الرأس التي جالت بالدمع ، ذلك أن ما يسبب جولان الدمع هو سياق الجفاف والعفاء والاندثار ، لكن جولان الدمع يبرز الآن في صورة هي النقيض النقيض المطلق للجفاف وهي صورة النهر الكبير الذي تجري جداوله على الزرع . وعلى صعيد أكثر تحديداً ، تنعكس الرؤيا العميقة في تعبيرات جزئية مثل « بزفيف بين المشي والوضع » ، كما تنعكس في التباس كلمة « زفيف » التي تطلق في البيت (٨) على حركة الناقة وفي البيت (٩) على حركة النعامة . ويمكن تتبع هذه الانعكاسات للرؤيا العميقة في أبعاد مختلفة للنص، لكنني سأكتفي بهذه الإشارات السريعة لأن غرضي ليس دراسة هذه النقطة بالتحديد بل اكتناه زمن النص والإشارة إلى العلاقة بينه وبين البنية العميقة على مستويات دلالية وتصورية .

١١ — زمن النص : قصيدة الصعلكة

يتجلى التضاد بين نص (ب م ش) ونص الصعلكة على مستويات عديدة ، لكن بين أغنى تجلياته دلالة تجلية على مستوى زمن النص ، ومن أجل إبراز هذا التضاد سأناقش نصين من شعر الصعاليك : الأول لعروة والثاني لتأبط شراً .

عروة بن الورد (« رجال وأشباه رجال » — الديوان ، ص ٦٦) :

أقلّي عليّ اللومَ يا ابنةَ مُنذرٍ   ونامي وإن لم تشتهي النومَ فاسهري
ذريني ونفسي ، أُمّ حسّان ، إنّني   بها قبل أن لا أملك البيع مُشتري
أحاديث تبقى والفتى غير خالد   إذا هو أمسى هامة فوق صيّر
تجاوب أحجار الكناس وتشتكي   إلى كل معروف رأته . ومنكر
ذريني أطوّف في البلادِ لعلني   أخلّيك أو أُغنيك عن سوء محضري
فإنْ فاز سَهْمٌ للمَنيّةِ لمْ أكُنْ   جزوعاً ، وهل عن ذاك من مُتأخّر
وإنْ فاز سَهمي كفّكم عن مقاعدٍ   لكم خَلف أدبار البيوت ومنظر
تقولُ لك الويلاتُ هل أنت تاركٌ   ضُبُوءاً برجلٍ تارةً وبمنسر
ومُستثبتٌ في مالك ، العام ، إنّني   أراك على أقتادِ صَرماءَ مُذكرِ
فجُوعٍ لأهل الصّالحين ، مزلّة   مَخوف رداها أن تُصيبك فاحذر
أبى الخفض من يغشاك من ذي قرابة   ومن كل سوداء المعاصم تعتري
ومستهنئٍ زيدٌ أبوه فلا أرى   له مدفعاً فاقني حياءك واصبري
لحَا اللهُ صُعلوكاً إذا جَنّ ليلُهُ   مضى في المُشاش آلفاً كُلّ مجزر
يعُدّ الغِنى من نفسه كلّ ليلة   أصاب قراها من صَديق مُيَسّر
ينامُ عِشاءً ثم يصبحُ طاوياً   يَحُتّ الحَصا عن جَنبه المُتعفّر
قليل التماس الزاد إلا لنفسه   إذا هو أمسى كالعريش المجوّر
يعينُ نساء الحَيّ ما يستَعِنّهُ   ويُمسي طَليحاً كالبَعير المُحَسّر
ولكنّ صُعلُوكاً ، صفيحَةُ وجههِ   كضَوء شِهاب القابس المُتَنَوّر
مُطِلّاً على أعدائِه يزجُرُونَهُ   بساحَتِهم ، زَجْرَ المَنيحِ المُشهّر

إذا بَعُدُوا لا يأمَنُون اقترابهُ ،   تشوّف أهل الغائب المُتَنظَّر
فذلك إنْ يَلق المَنيّةَ يَلقها   حَميداً ، وإن يَستغن يوماً فأجدر
أيهلك معتمٌّ وزيد ، ولم أقم   على نَدَب يوماً ، ولي نفس مُخطر
سنفزع بعد اليأس من لا يخافنا   كواسع في أخرى السّوام المنفّر
يطاعن عنها أول القوم بالقنا   وبيض خفاف ، ذات لون مشهّر
فيوماً على نجد وغارات أهلها   ويوماً بأرض ذات شثٍّ وعرعر
يناقلن بالشُّمط الكرام أولى القوى   نقاب الحجاز في السريح المسيّر
يريح عليّ الليل أضياف ماجد   كريم ، ومالي ، سارحاً ، مال مقتر

يبدأ زمن السرد مع فعل الأمر « أقلي » . ولحظة البدء هي أيضاً لحظة زمن الفعل ، فالشاعر يتوجه بالخطاب في اللحظة الحاضرة (A1) إلى ابنة منذر ومضمون خطابه هو الفعل نفسه : « أقلي على اللوم » . ويستمر زمن السرد متصلا في البيت الثاني ويتوحد به زمن الفعل ، إلا أن الأخير يشير إلى زمن آت هو المستقبل (C) : « قبل أن لا أملك البيع » . وفي البيت الثالث يستمر زمن السرد كما يستمر زمن الفعل في استشرافه للمستقبل : لحظة يموت الفتى ، وتلقى هذه اللحظة تركيزاً خاصاً يمنح هذا المقطع بأكمله محرقاً مستقبليا متميزاً .

في البيت الخامس يتابع زمن السرد حضوره في النص، بيد أن زمن الفعل يعود إلى اللحظة الحاضرة (A1) لبرهة ثم يتحرك باتجاه المستقبل (C1) من جديد . و (C1) قد يكون ، نظرياً ، سابقاً لـ (C) أو لاحقاً لها ، لكنه من حيث إمكانية التحقق لايمكن إلا أن يكون قبل أي قبل (C) موت الذات المتكلمة . ويعود استشراف المستقبل إلى الطغيان في البيتين السادس والسابع مانحاً القصيدة نكهة مميزة . لكن البيت الثامن يعود إلى اللحظة (A1) ويعود زمن السرد والفعل للتطابق تماماً . ويستمر هذا التوحد في اللحظة الحاضرة في البيتين التاسع والعاشر اللذين

يمثلان صوت المرأة . وحين ينبثق صوت الشاعر من جديد ليشغل الأبيات : (١١ — ٢١) ، مشتملا على لوحتى الصعلوك . النبيل والصعلوك الدنىء فإن زمن السرد وزمن الفعل يظلان متوحدين ونابعين من اللحظة الحاضرة (A1) . ثم تختتم القصيدة بخمسة أبيات يتم فيها زمن السرد فى (A1) ، أما زمن الفعل فإنه يشير إلى المستقبل من جديد على مدى خمسة أبيات قبل أن يعود إلى اللحظة (A1) فى البيت الأخير .

خلال حركى التطابق والانفصام بين زمن السرد وزمن الفعل ، يظل زمن النص يتنقل بين اللحظة الحاضرة (A1) وبين المستقبل (C) ولا يحدث مرة واحدة أن يتنقل بين (A1) وبين لحظة تنتمى إلى الزمن الماضى (AN) مثلا . ونصل هنا إلى نتيجة على قدر حاسم من الأهمية تكشف إلى أى مدى كان التعارض بين نص (ب م ش) ونص الصعلكة جوهرياً . ذلك أن توجه النص الأول هو دائماً إلى الماضى ، أما النص الثانى فإنه يستشرف المستقبل . كذلك يتكشف لنا أن الزمن فى (ب م ش) متقطع ، عميق الانشراخات ، تحكمه الخلخلة ، أما نص الصعلكة فإنه متجانس إلى درجة كبيرة وضئيل الانشراخات . وستساعد دراسة النص الثانى على تأكيد هاتين النتيجتين .

تأبط شراً (المفضليات ، ١) .

١ — « يا عيد مالك من شوق وإيـراق   ومرّ طيف على الأهوال طرّاق
٢ — يسرى على الأين والحيات محتفياً   نفسى فداؤك فى سارعلى ساقِ
٣ — إنى إذا خُلَّـةٌ ضَنَّـتْ بنائلِهـا   وأمسكتْ بضعيف الوصل أحذَاق
٤ — نَجوتُ منها نَجائى مِن بَجيلـةَ إذْ   أَلْقَيْتُ ليلةَ خَبْتِ الرَّهط أرواقى
٥ — ليلـةَ صاحُوا وأغْرَوْا بى سِرَاعَهُمُ   بالعَيْكَتَيْنِ لَدَى مَعْدَى ابن بَرَّاق
٦ — كأَنَّما حَثْحَثُوا حُصّاً قَوَادِمُهُ   أو أُمَّ خِشْف بذِى شَثٍّ وطُبَّاق
٧ — لا شىءَ أسرعُ مِنِّى ليس ذا عُـذر   وذا جناح بجنب الرَّيْدِ خَفَّاق

٨ — حتى نجَوتُ ولمَّا ينزِعُوا سَلَبى   بوَالِهٍ مِن قبيض الشَّدِّ غَيْـدَاق
٩ — ولا أقـولُ إذا ما خُلَّــةٌ صَرَمَتْ   يا وَيحَ نفسى مِن شوق وإشْفاق
١٠ — لكنَّما عَوَلِى إنْ كنْتُ ذا عَــوَل   علَى بَصير بكَسب الحمدِ سَبَّاق
١١ — سَبَّاق غايات مَجد فى عَشيرَتـه   مُرَجِّع الصَّوت هَدًّا بينَ أرْفَاق
١٢ — عارى الظَّنابيب ، مُمْتَدٌّ نَوَاشِرُهُ   مِدْلاج أدْهَمَ وَاهِى المـاءِ غَسَّاق
١٣ — حمَّالِ ألوية ، شَهَّادِ أنـدية   قَوَّال مُحْكَمَة ، جَوَّاب آفاق
١٤ — فَذَاكَ هَمِّى وغَزْوى أسْتَغِيثُ بـه   إذا استَغَثْت بضَافِى الرَّأسِ نَغَّاق
١٥ — كالحقْف حَدَّأه النامونَ قلت له :   ذُو ثَلَّتَيْن وذُو بَهْم وأرْبـاق
١٦ — وقُلَّـة كَسِنَان الرُّمْـح بـارزَة   ضَحْيانَة فى شُهور الصَّيفِ محرَاق
١٧ — بادَرتُ قُنَّتَها صَحبى وما كَسِلُوا   حتَّى نميْتُ إليها بَعدَ إشْراق
١٨ — لا شىءَ فى رَيْدِهـا إلاَّ نَعَـامتُهَـا   منهَا هَزيمٌ ومنها قائمٌ بـاق
١٩ — بشرْثَة خَلَــق يُوقَــى البَنانُ بهـا   شددتُ فيها سَريحاً بعدَ إطْرَاق
٢٠ — بَلْ من لعَذَّالة خَذَّالــة أشِــب   حَرَّقَ باللَّوم جلدى أىَّ تَحْراق
٢١ — يقولُ أهلكْتَ مالاً لَو قَنِعْـت به   مِن ثَوب صِدق ومن بَزٍّ وأعلاق
٢٢ — عـاذِلَتى إنَّ بعضَ اللَّوم مَعْنَفَـةٌ   وهلْ متاعٌ وإنْ أبقيتُهُ بـاق
٢٣ — إنِى زَعِيمٌ لئن لم تتركُوا عَــذَلى   أنْ يَسْئَلَ الحىُّ عنِّى أهلَ آفاق
٢٤ — أن يسْئَلَ القومُ عنى أهــل مَعْرِفة   فلا يُخبِّرُهُمْ عن ثابت لاَق
٢٥ — سَدِّدْ خـلاَلك من مـال تُجَمِّعـهُ   حتَّى تُلاَقى الذى كلُّ امرىٍ لاق
٢٦ — لتقـرعنَّ علـىَّ السنَّ من نــدم   إذا تذكرت يوماً بعض أخلاقى »

في نص تأبط شراً ، الذي كنت قد قدمت دراسة تفصيلية له في سياق آخر ، يبدأ من السرد مع النداء « يا عيد مالك من شوق وإبراق » متنامياً في اللحظة الحاضرة عبر النص كله ، بيد أن زمن الفعل ، الذي يبدأ متوحداً مع زمن السرد في اللحظة (A1) ينتقل في البيت الرابع إلى لحظة سابقة هي (A2) تستحضر حادثة تستغرق أربعة أبيات تشير إلى سرعة عدوه ونجاته بفضلها من أعداء له . لكن البيت السابع (الثالث من الأربعة) يتشكل في صيغة الحاضر « لا شيء أسرع مني ليس ذا عذر » ذات الدلالة على الماضي. بعد ذلك يعود النص إلى اللحظة (A1) ليظل فيها حتى البيت (١٦) الذي يبدأ بصيغة واو « رب » ، التي تشير إلى الماضي ، مستعيداً لحظة ماضية مبهمة العلاقة بـ (A2) يمكن أن تسمى (A3) دون قصد إلى التعبير عن تعاقب بينهما . وتنتهي هذه الحركة في البيت (١٩) .أما البيت (٢٠) فإنه يعود إلى (A1) التي تستمر طاغية حتى البيت (٢٣) . ويشكل هذا البيت مفصلا زمنياً جديداً على مستوى الفعل ويتحول إلى المستقبل (A +) الذي يستمر إلى أن يكتمل النص (في رواية له) .(١١)

إلا أن البيت الأخير يبرز ظاهرة متميزة هي أن زمن الفعل فيه هو المستقبل لكنه يحتوي على حركة استرجاع في المستقبل لماض هو الحاضر الآن . ذلك أن تذكر المرأة للشاعر سيتم في المستقبل وستقرع عليه السن من ندم ، بيد أن ما ستتذكره سيكون بالنسبة للحظة التذكر (A +) ماضياً لكنه بالنسبة للشاعر هو الحاضر المتمثل في وجوده الآن حياً ، أي اللحظة (A1) . ولهذا التصور للزمن طبيعة متميزة قل أن نجدها في الشعر الجاهلي .

١٢ — زمن نص البطولة

عامر بن الطفيل : « المرء غير مخلد » (الديوان ، ٥٥)

لَتَسأَلُنَّ أَسْمَاءُ وهــى حفيّــةٌ / نُصَحاءَها أَطُرِدْتُ أم لــم أُطْــرَدِ
قالــوا لهـــا إنا طَردنا خيلَه / قَلَحَ الكلابِ وكنتُ غيرَ مُطَّــرَّدِ
فَــلأَبْغِيَنَّكُمُ المَـــلا وعُوارِضــاً / ولأوردن الخيـــل لابة ضــرغد
والخيلُ تَرْدِي بالكُماةِ كأنّهــا / حِدأٌ تَتابَعُ في الطّريقِ الأقصَــدِ

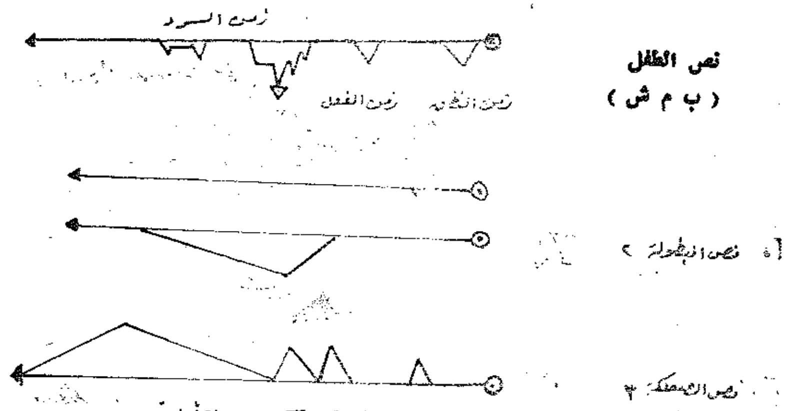
فَــلأَثْأَرَنّ بمــالك وبمــالك / وأخى المَرَوْراة الذى لم يُــوسَــد
وقتيــل مُــرَّةَ أَثــأَرنّ فــإنّــهُ / فَرْغٌ وإنّ أخاهُمُ لــم يُقْصَــدِ
يا أَسْمَ أُخْـتَ بَني فَزارةَ إنّني / غــاز وإنّ المَرْءَ غيــرُ مُخَلَّــدِ
فيئي إليْكِ فَــلا هــوادَةَ بَيننــا / بعدَ الفَوارسِ إذ ثَــوَوْا بالمَرْصَــدِ
إلا بكُلّ أحَـــمّ نَهْــد سَابِـــح / وعُــلالَـــة من كلّ أسمَرَ مِــذْوَدِ
وأنـــا ابنُ حربٍ لا أزالُ أشُبُّها / سَعْراً وأوقِــدُها إذا لــم تُوقَـــد

— ١٣

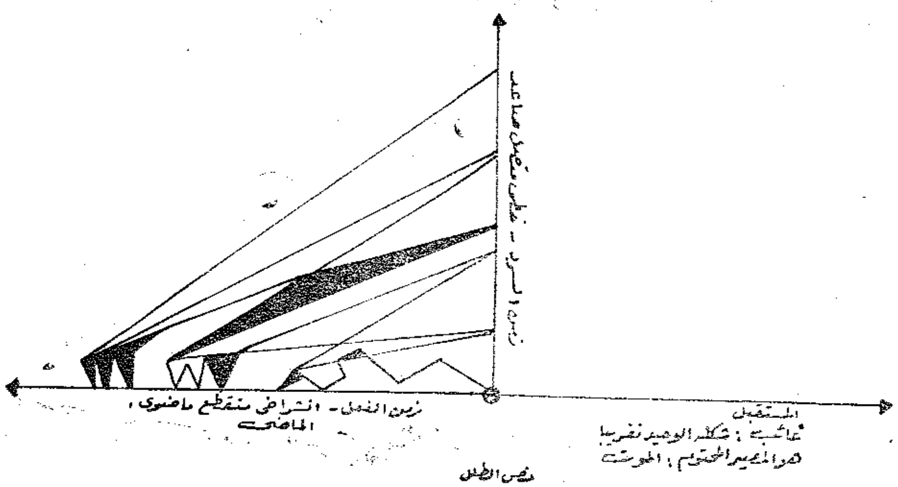
يبدأ زمن السرد مع الفعل « لتسألن » ويستمر في التنامي دون انقطاع حتى نهاية النص . أما زمن الفعل فإنه يبدأ في اللحظة الحاضرة (A1) ، ثم يتراجع في البيت الثاني إلى الماضي (A2) [ليورد مقولة الناس لأسماء في جملة قصيرة ثم يعود إلى اللحظة (A1) قبل نهاية البيت « وكنت غير مطرد » ، ومنذ هذه اللحظة يتجه زمن الفعل إلى المستقبل « فلأبغينكم الملا وعوارضا » ، « ولأوردن الخيــل » ثم يبقى في المستقبل في اللحظة (A +) على مدى الأبيات الثلاثة التالية . بعد هذا البيت يعود النص إلى (A1) في النداء الموجه إلى أخت بني فزارة ، وفي العبارة « إن المرء غير مخــلد » ليستمر في هذه اللحظة حتى نهاية النص .

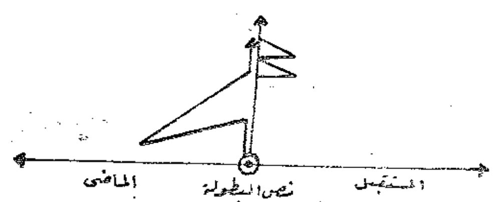
هكذا يبدو أن زمن النص يتشكل من الحركة من اللحظة الحاضرة (A1) إلى المستقبل (A +) وتكرار هذه الحركة . ولا تحدث تراجع إلى (A2) إلا مرة واحدة في عبارة عن فعل في الماضي ذات تأثير مستمر في الحاضر . وتؤكد هذه الطبيعة المتميزة لزمن النص النتائج التي وصلها تحليل الزمن في نصي عروة بن الورد وتأبط شراً .

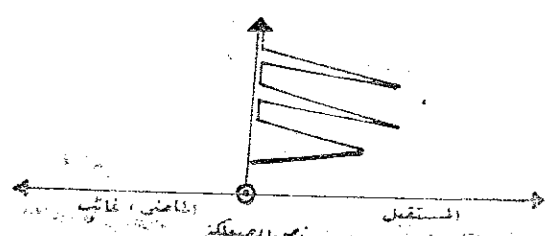
قد يتشكل الزمن في نص البطولة من علاقة بين اللحظة الحاضرة والماضي ، لكنه في هذه الحالة يميل إلى أن يتحرك حركة واحدة غير تكرارية على هذا المحور ، ويكون غرض الحركة الاستشهاد بفعل بطولي في الماضي تأكيداً للعظمة والقوة



سلسلة I - محاولة أولية







سلسلة II - محاولة أخرى

التي ما يزال يملكها البطل (أو على سبيل التهديد والإرهاب) . ويمثل نص عامر بن الطفيل « بني عامر غضوا الملام » (١٢) ، مثل هذه الحركة . فهو يبدأ بالخطاب المتوجه إلى بني عامر ، في زمن الفعل والسرد (A1) ويدعوهم إلى تعداد مشاهده فيهم وعدم كفر بلائه في النائبات من أجل الدفاع عنهم . وعندها يتراجع زمن الفعل ليستحضر الفعل البطولي في الماضي (A2) الذي قد يمثل سلسلة من اللحظات الماضية لا لحظة واحدة (A2, A3, A4) محتلا الأبيات (٣ – ٨) . وبعد استعادة مشاهد البطل هذه يعود النص في البيت الأخير إلى اللحظة الحاضرة ليؤكد استمرارية البطولة فيها خالقاً من جديد زمن الفعل (A1) . وهكذا يكون زمن النص علاقة بين اللحظة الحاضرة لزمن السرد (A1) وبين زمن الفعل في الماضي (A2) وهي علاقة واضحة المسار لا تحدث انشراخاً متكرراً في بنية الزمن .

– ١٤ –

بوسعنا الآن التعبير عن بنية الزمن في النصوص المدروسة باستخدام ثلاثة مخططات ، يمثل الأول منها زمن (ب م ش) الطللي ، مثلا ، والثاني زمن نص البطولة ، والثالث نص الصعلكة ، ويوضح كل مخطط العلاقة بين زمن السرد وزمن الفعل متجسدة في زمن النص في كل من القصائد المدروسة (وسأقدم نموذجين مختلفين من المخططات لكي يتم جلاء النقطة تماماً) .

انظر المخططات على الصفحة التالية

وتجلو المخططات سمة على قدر كبير من الأهمية : هي أن نص الصعلكة يمثل النقيض المطلق للنص (ب م ش) الطللي ، وأن نص البطولة يمثل توسطاً بين النصين . وتمثل هذه السمة النابعة من زمن النص تجلياً آخر للعلاقة بين هذه الأنماط الثلاثة من النصوص . وقد كانت دراسة البنية الدلالية ورؤيا النص كشفت السمة نفسها . فالبطل في نص البطولة يمتلك الصوت الفردي وفعل البطولة الذي يمتلكه الصعلوك ، لكنه في مقابل ذلك يعمل في سياق القبيلة ويسعى إلى حمايتها . ويمثل ذلك أفضل تمثيل البيت الأخير في نص عامر الثاني :

« فذلك ما أعددت في كل مأقط   كريه وعام للعشيرة آند »

أى أن نص البطولة ينتمى بوجه من وجوهه إلى نص الصعلكة وينتمى بوجه آخر، فى اللحظة نفسها، إلى نص الرؤيا الجماعية، وتعكس هذه الطبيعة التوسطية حقيقة أخرى هى أن نص البطولة يغلب أن يكون من النمط (ب و ش) وحيد التيار، لكنه قد يكون أحياناً من النمط (ب م ش) متعدد التيار.

١٥ —

يكشف التحليل المقارن لزمن النص فى الشعر الجاهلى ملامح جوهرية للعلاقة بين البنية والرؤيا: على صعيد زمن النص، تمثل الأطلال زمن الانشراخات المستمرة والخلخلة المتكررة بين زمن السرد وزمن الفعل، زمن القلق والتوتر متجسدين فى حركة الزمن فى النص نفسه، زمن التغير المستمر. لكن زمن الأطلال هو هذه الأشياء جميعاً على صعيد الرؤيا أيضاً: فالأطلال، فى التجربة والرؤيا، هى التجسيد الأسسى لفاعلية الزمن: التغير والخلخلة والقلق والتوتر وابتداء حركة باتجاه التيه واللاقرار والمجهول. على صعيد آخر، يمثل زمن الأطلال فى بنية النص قلقاً مستمراً دون عودة إلى نقطة البدء على مستوى زمن السرد. وتمثل تجربة الأطلال ورؤياها مثل هذا القلق تماماً. فالنص ينطق فى اللحظة الحاضرة بعيداً عن الأطلال ويستمر فى اللحظة الحاضرة، فحركته حركة انقطاع تامة.

أما زمن الصعلكة فإنه زمن للرؤيا المتماسكة المستقبلية: وهو كذلك على صعيد زمن النص وبنيته، وعلى صعيد التجربة والرؤيا. النص الصعلوكى هو نزوع مستمر باتجاه المستقبل، وهو كذلك على كل مستوياته.

وبينهما يقف نص البطولة. فهو ذو زمن متصل مهووس بالحاضر لكنه ينفتح باتجاه الماضى من أجل تدعيم الحاضر وباتجاه المستقبل من أجل تدعيم الحاضر، وهو بهذه الصفة على صعيد زمن النص وعلى صعيد التجربة والرؤيا.

وتكشف هذه الخصائص بدورها تشابك العلاقات بين زمن السرد وزمن الفعل وزمن النص فى الشعر الجاهلى، أولا، ثم على مستوى نظرى أعلى فى الكتابة أو التأليف الأدبى بشكل عام. ويبدو بجلاء أن ثمة إمكانيات محددة لطبيعة العلاقة بين زمن السرد (أو النطق) وبين زمن الفعل فالسرد هو

عادة لحظة تالية للفعل، وإن كان النص الصعلوكى يشهد بأن هذه الصفة ليست مطلقة. إذ قد يكون السرد توجهاً نحو المستقبل من اللحظة الحاضرة، أى أنه يكون سابقاً لزمن الفعل، وقد لاحظ تودوروف (Todorov) هذه العلاقة فى الكتابات الكهنية والنبوئية مثلا، وأسماها علاقة تكهنية (Pridicative) (١٣).

كما يمكن الزمن السرد أن يكون متطابقاً تماماً مع زمن الفعل، ويطغى هذا النمط على نص البطولة والنص الصعلوكى، لكنه يبرز كذلك فى نص (ب م ش) الطقوسى، إلا أنه يحتل حيزاً أصغر من حيث دوره فى تشكيل النص الكلى مما يحتله فى النمطين السابقين، كذلك يمكن لزمن السرد وزمن الفعل أن يتداخلا فى حركة مكوكية متشابكة، وهذا النمط هو أكثر الأنماط تعقيداً ويخلق نصاً لبنية الزمن فيه خصائص جوهرية الأهمية من حيث العلاقة بين البنية والرؤيا. وقد يبدو مفاجئاً أن هذا النمط المكوكى هو النمط السائد فى نص (ب م ش) الطللى، وتنبع المفاجأة من أننا نميل إلى الربط بين هذا النمط من زمن النص وبين الكتابة الروائية الحديثة بشكل خاص فى مرحلة تاريخية معينة: لكن اكتشافنا هذا ينبغى، كما كنت قد أشرت سابقاً، أن يؤدى إلى إعادة النظر فى هذه المقوله وفى معرفتنا بتاريخ الأدب من جهة، وبالرواية الحديثة والتراث الإنسانى القديم من جهة أخرى.

١٦ —

تبقى نقطة أخيرة للتأمل، وهى إشكالية ذات أبعاد متباينة. لقد حددت زمن السرد بأنه زمن النطق وقلت إنه زمن متصل فى اللحظة الحاضرة. ولا بد أن يثير هذا التحديد مسألة للتأليف الشفهى وكون النص الشعرى منطوقاً فى زمن متصل أو فى أزمنة متباعدة. وليس هناك من شك فى احتمال كون النص يمثل مجموعة من لحظات التأليف على صعيد الواقع، بمعنى أن الشاعر يؤلف عدداً من الأبيات فى يوم معين ثم يؤلف عدداً آخر فى يوم آخر، وهكذا. وقبول هذا الاحتمال قد يبدو مناقضاً لاعتبار زمن السرد متصلا. بيد أن هذا التناقض ظاهرى فقط ولا يسمح فى الواقع باعتبار زمن السرد متقطعاً. فمفهوم الزمن المتصل والمنقطع، كما هو مطروح هنا، لا يعنى الاتصال الفيزيائى الفعلى لزمن النطق على محور التأليف الفعلى للنص.

بل يعنى الاتصال فى زمن السرد كما يتجلى فى الصيغة النهائية المنطوقة للنص . وإذا كان ثمة من إمكانية لكون زمن السرد منقطعا بهذا المعنى فإن هذه الإمكانية ينبغى أن تكتنه ونحلل بعمق ، لأن إثباتها سيكون دون شك ذا تأثير هائل فعلا لا على تصورنا للنص الجاهلى فقط بل للنص الأدبى بشكل عام . ولكى أوضح الأهمية الحاسمة لهذه النقطة يكفى أن أشير إلى كتابة النص الروائى ، فمما لا شك فيه أن النص الروائى يكتب عبر مسافة زمنية طويلة قد تبلغ أحيانا سنوات عديدة . لكن هذه الحقيقة لا تجعل زمن السرد فيه متقطعا ، بل يكون هذا الزمن متصلا حين ينتج النص فى صيغته النهائية . وإذا حدث انقطاع فيه فإن هذا لا بد أن يكون ذا تأثير عنيف على بنية النص ، لكننى شخصيا لا أعرف مثلا واحداً يمكن أن يتلمس فيه مثل هذا الانقطاع ، وسيكون مثيراً فعــلا ، نقديا ، أن نستطيع اكتشاف نصوص يمكن البرهنة على وجود مثل هذا الانقطاع فيها .

الفصل الحادى عشر

آفاق للارتياد فى مكونات النص

الصورة الشعرية

تسمح الدراسات المتقصية التى قدمت فى الفصول السابقة بتطوير منهج تناول جديد لأبعاد الشعر الجاهلى لم تول عناية كافية حتى الآن أو نوقشت فى إطار المفاهيم النقدية القاصرة التى طغت على دراسة هذا الشعر عبر قرون طويلة . بل إن هذه الدراسات لتفرض منظوراً طريا لم يكهمه التكرار تعاين من خلاله المكونات الأساسية للنص الشعرى : لغته ، وتراكيبه ، وصوره ، وإيقاعه ، إلخ ، بوصفها مجلى لتجسد الرؤى الجوهرية التى يفيض منها النص ويبلورها .

ومثل هذا العمل لا بد أن يستغرق سنين عديدة لإنجازه ، ومن البديهى أننى لا أطمح هنا حتى إلى رسم الخيوط الأولية لمساراته الممكنة أو لنتائجه المحتملة . بيد أنى سأركز على مكون واحد من هذه المكونات وأناقشه من خلال التصور الكلى الذى اكتملت أبعاده الآن اكتمالا نسبيا .

الصورة الشعرية

١ —

إذا كانت الرؤيا الضدية للوجود الإنسانى ، النابعة أصلا من رؤيا الزمن ، تمنح القصيدة بنيتها المتميزة ، وتشكل محور تناميها ، فإنها أيضاً تفعل على مستويات أكثر جزئية فى النص الشعرى . ولقد كنت ناقشت ، فى دراستى لمعلقة امرىء القيس ، بعضاً من هذه المستويات فى محاولة لإعطاء المنهج صيغة أكثر كمالا ولتحقيق فهم أعمق للنص الشعرى ، وللشعر الجاهلى . وسأتابع هذه المحاولة الآن ، لا عن طريق التعامل مع نص محدد ، بل باختيار مكون شعرى جذرى ، هو : الصورة ، ومناقشة تشكلها ومحرقية فاعلية الزمن والرؤيا الضدية للوجود فيها ، فى مجموعة من النصوص . ولأن غرضى هو بلورة المنهج ، لا تقصى الدراسة التطبيقية ، فإن التناول سيكون انتقائياً ومن منظور دقيق التحديد . لذلك لن أعرض للصورة بكل ما تثيره من أسئلة وما تفتحه من آفاق للتحليل (١) ، بل سأكتفى بجلاء النقطة

الجوهرية التي تتسق مع نمو هذا البحث فقط . وسيبقى المجال مفتوحاً لدراسات أخرى تتناول الصورة على مستويات مختلفة وبطريقة أكثر شمولية أو أبعد دقة .

— ٢

من المنظور المحدد الذى أطوره فى هذا البحث ، تفرض الصورة فى الشعر الجاهلى نفسها على الباحث بإلحاح ، ذلك أنها تبدو فى كثير من تجلياتها مشحونة بطاقة انفعالية حادة ، أولا ، ومشكلة بطريقة ملتبسة ، ثانياً . ففيما تتنامى الصورة فى سياق محدد يتوقع أن تضىء أبعاده وتمتاح من خصائص تكوينه الدلالية والشعرية فإنها تبدو مغايرة لهذا السياق منشقة عن البؤرة الانفعالية التى يفيض منها . ولقد كانت هذه الطبيعة للصورة لفتت نظرى شخصياً فى عمل سابق قبل أن أبدأ العمل على الشعر الجاهلى فى إطار المنطلقات البنيوية التى طورتها فيما بعد . وأشرت ، فى المعرض المذكور ، إلى صورة النابغة الذبيانى التى تأتى فى سياق وصف الاندثار والعفاء فى الأطلال ، والأسى النابع منه ، لكنها تتشكل فى إطار مغاير تماماً ، هو إطار جمالى صرف خال من الأسى الذى نتوقعه فى وحدة الأطلال . يقول النابغة :

« كأن مجر الرامسات ذيولَها   عليها حصيرٌ نمقتْه الصوانعُ »

مقارناً ، هكذا ، مرور الريح الدارسة التى تمحو الأطلال ، بكل ما فى ذلك من أسى وعفاء وجلاء لفاعلية الزمن المدمرة ، بالحصير الجميل المنمق الذى لونته أصابع الصانعين ، بكل ما فى ذلك من حس جمالى ومن جلاء لفاعلية الإنسان المبدعة لأشكال البناء ، ومن تضاد بين الطبيعى والثقافى ، وقد علقت على هذه الصورة فى حينها بطريقة تبدو الآن بحاجة إلى تعديل لكن مثل هذا التعديل لا يمكن أن يتم إلا بعد استكمال دراسة الصورة فى الشعر الجاهلى ، أولا ثم فى نص النابغة ثانياً من منظور نقدى جديد هو ما أحاول أن أطوره فى هذا البحث .

ثمة عدد كبير من الصور التى تفاجئنا بهذا الحس بالمفارقة فى بنيتها ، فى تصورها للوجود ، وفى العلاقات بين أطرافها ، الذى نراه فى صورة النابغة . فهذه الصورة نفسها تتكرر فى نصوص أخرى ، كما يحدث فى هذا النص لثعلبة العبدى الذى يقول (المفضليات ، ٧٤) :

« فما أحدثت فيها العهود كأنما   تلعّب بالسّمان فيها الزخارف »

بل إن هذه الصورة ذاتها قد تبرز فى لغة أكثر احتفالية وغبطة ، حين ترسم الأطلال من خلال صورة العروس ، كما فى نص عبد الله بن سلمة : (المفضليات ، ١٩) .

« وكأنما جر الروامس ذيلها   فى صحنها المعفو ذيل عروس »

— ٣

بين هذه الصور التى تجسد مفارقة ضدية حادة ، الصورة المألوفة فى نماذج كثيرة من الشعر الجاهلى والتى كنت قد ناقشتها فى دراستى لمعلقة لبيد ، وهى صورة الطلل الدارس / النص المكتوب . وفى واحد من أدق تجلياتها ، تتنامى هذه الصورة وتبرز تفاصيل باهرة كما يحدث فى هذا النص لثعلبة بن عمرو العبدى (المفضليات ، رقم ٧٤) :

١ ـ لِمَنْ دِمَنٌ كأنَّهُنَّ صحائِفُ   قِفارٌ خَلا مِنها الكَثِيبُ فواحفُ
٢ ـ فَما أحْدَثَتْ فِيها العُهُودُ كأنَّما   تَلَعَّبُ بالسَّمَّان فِيها الزَّخارفُ
٣ ـ أكبَّ عليها كاتبٌ بدوَاتِهِ   يُقِيمُ يَدَيْهِ تارةً ويُخالِفُ
٤ ـ (رَجَا صُنْعَه ما كان يَصنعُ ساجياً   ويَرْفَعُ عَيْنَيْهِ عن الصُّنع طارفُ)
٥ ـ وشَوْهاءَ لم تُوشَمْ يَدَاها ولَم تُذَلْ   فَقاظَتْ وفيها بالوَلِيدِ تقاذُفُ
٦ ـ وتُعْطِيكَ قَبْلَ السَّوْطِ مِلْءَ عِنانِها   وإحْضَار ظَبْى أخْطأتْهُ المَجادِفُ
٧ ـ بَلِلتُ بها يومَ الصُّرَاخ ، وبَعْضُهُمْ   يَخُبُّ به فى الحَىِّ أورَقُ شارفُ
٨ ـ بِبَيْضَاءَ مِثْل النَّهى ريح ومَدُّهُ   شآبيبُ غَيْثٍ يَحْفِشُ الأكْمَ صائفُ
٩ ـ ومُطَّرِد يُرْضِيكَ عندَ ذَوَاقِهِ   ويَمْضِى ولا يَنْآدُ فِيمَا يُصادِفُ
١٠ ـ وصَفْرَاءُ من نبْع سلاَح أُعِدُّهَا   وأبيَض قَصَّالُ الضَّرِيبةِ جائِفُ

١١ ـ (عَتادُ امْرِئٍ فى الحرب لاوَاهِنِ القُوَى
ولا هـــو عمّا يَقْدِرُ اللهُ صــــــارِفُ)

١٢ ـ (بهِ أشْهَدُ الحربَ العَوَانَ إذا بَدَتْ   نَوَاجِذُها واحْمَرَّ منها الطَّوائِفُ)

١٣ ـ (قِتالَ امرىء قد أيْقَنَ الدَّهْرَ أنه   مِنَ الموتِ لايَنْجُو ولاالموتُ جَائِفُ)

١٤ ـ ولو كُنْتُ فى غُمْدَانَ يَحْرُسُ بَابَهُ   أراجيـلُ أحْبُوشٍ وأسْودُ آلِفُ

١٥ ـ إذاً لأَتَتْنِي ، حَيْثُ كُنْتُ مَنِيَّتِي ،   يَخُبُّ بها هادٍ لإِثْرِيَ قَـائِفُ

١٦ ـ أمِنْ حَـذَرٍ آتِي المَهَالِكَ سَادِراً   وأيَّةُ أرْضٍ ليسَ فِيها مَتَالِفُ

٤ ـ

تتجلى المفارقة الضدية هنا فى العلاقة التى تتكون بين الدمن وبين الصحيفة المكتوبة وتفاصيل فعل الكتابة التى يرصدها النص . فالدمن دارسة قفار خلا منها الكثيب فواحف ، وفاعلية الزمن فيها فاعلية تدميرية تمحو وتعفو وتقفر . لكن هذه الدمن تقترن الآن بصورة تناقضها مناقضة كلية ، هى صورة الكاتب الذى « تلعَّبُ » بالأصباغ ، بكل ما فى ذلك من حضور باهر للحياة والخلق والإبداع الكاتب يملأ الصحائف بالزخارف التى تمثل آلية للبقاء والديمومة ، وتنشر حساً جمالياً بديعاً مغايراً تماماً لحس الموت والكآبة الذى يفيض من صورة الدمن الخالية . ثم أن الدمن مقفرة ، أما صورة الكاتب وفعل الكتابة فإنها تزخر بالحضور الإنسانى الذى يتعمق فى رصد النص الحيوى للحركات التى يقوم بها الكاتب فهو « يقيم يديه تارة ويخالف » وهو يكب على الصحائف لكنه يرفع رأسه أحياناً ليتأمل صنعه الجديد الإبداعى . وهو ساج آناً متحرك آناً ، وفعله فعل رجاء وأمل ، ودواته إلى جانبه تمده بالقدرة على الاستمرار وإكمال خلقه ، هكذا يطور النص صورة لفاعلية الزمن الذى يمر على الديار فيقلبها من عمران واجتماع وحيوية إلى اقفرار وتشتت وذبول ، لكنه يفعل ذلك من خــلال صورة مضادة تماماً هى صورة فاعلية الإنسان المبدع الذى يبدأ من صفحة بيضاء ثم يبدع فيها أشكالا

وزخارف تتكون وتتنامى لتصبح حضوراً باهراً جديداً (طارفاً) : أى أن عملية التدمير تعاين من خلال عملية البناء والخلق ، السكونية من خلال الحركة ، والأسى من خلال الغبطة والحس الجمالى ، والانقطاع من خلال الاستمرارية . *

تحفل نصوص أخرى عديدة بصورة الأطلال / الكتابة ، ويلتقى فى بعضها بعد الكتابة بما هى رمز للديمومة بالكتابة بما هى خلق للأناقة والتنميق . وفى هذا التجلى ، تجمع الصورة بين الحس الجمالى الذى حفلت به صورة النابغة وبين حس الديمومة والاستمرارية الذى حفلت به صورة ثعلبة . وفى هذا النص لمعاوية بن مالك بن جعفر بن كلاب يأتلق هذان البعدان ببهاء (الأصمعيات ، رقم ٧٦) :

« فــان لهــــا منــــازل خاويــات   على نَمَلَى وقفت بها الركــابا
من الأَجــزاع أسفــل من نُمَيْــل   كمــا رجَّعــت بالقلم الكتــابـا
كتــاب محبّر هـــــاج بصيـــر   ينمِّقه وحــاذر أن يعــابا »

معمقين الطبيعة الضدية للصورة إلى درجة تكاد تكون فريدة (٢)

٥ ـ

وتتجلى هذه الطبيعة الضدية للصورة أيضاً فى توحيد متناقضات كأداة الحرب والقتل وأداة الحيــاة والخصب ، كما يحدث فى هذه الصورة لعمرو بن كلثوم :

« كأَنَّ غضــونهــن متون غـــدر   تصفِّقهــا الرياح إذا جــرينا »

والمدهش فى هذه الصورة هو أنها وصف للدروع ، وهى تبدو شكلياً مهووسة بالتفاصيل الدقيقة التى ترى ثنيات الدروع المادية فى عزلة كاملة عن كل أبعادها الأخرى فتقارنها بالماء الذى يتغضن وجهه حين تمر عليه الريح . لكن للصورة بعداً آخر شمولياً هو طبيعتها الضدية العجيبة ، فهى توحد بين آلة الحرب والقتل (نفى الحياة) وبين الماء (مادة الحياة الأولى ـ خصوصاً فى الصحراء) وتعمق هذا التوحد حين تنسب إلى الغدر أن كلمة « متون » التى تنسب أصلا إلى السيوف (الدروع) ، وفيما تمثل الدروع رمز الصلابة المادية والجمود فإنها ترتبط بالرمز

الإسمى للين والرقة المادية والحركية (الماء فى الغدران). وهكذا تلغى التضادات العميقة بين الأشياء مادياً ورمزياً لتوحد فى صورة ضدية تفور بالمفارقة والالتباس والإثارة . وحين نموضع هذه الصورة فى بنية النص الكلية ندرك أن طبيعتها الضدية هى تجسيد عميق للطبيعة الضدية لرؤيا النص نفسها . ذلك أن فعل البطولة فى معلقة عمرو يتمثل فى مواجهة الآخر وسفك دمه(٣) « وإيراد الرايات بيضاً وإصدارهن حمراً قد روينا » ، لكن هذا الفعل السفاك يأتى تعبيراً عن المنعة والحصانة التى يملكها الشاعر (وقومه) فى مواجهة العدوان والاستفزاز . هكذا تكون المنعة (المتجسدة فى صورة الدرع الآن) سفكاً لدماء العدو وحفاظاً على حياة الذات ، أى أنها ، فى آن واحد ، فيض بالموت وفيض بالحياة : فهى الدم المهراق ونبع ماء الحياة العذب . ويتجسد ذلك كله فى صورة الدرع / غدير الماء . وتعود هذه الصورة ذاتها إلى البروز فى قصيدة أبى قيس بن الأسلت الأنصارى (المفضليات ، رقم ٧٥) التى تأتى فى سياق الحرب والخوف والقلق والأرق ، ثم بروز لهجة القوة والصمود :

« أعددت للأعداء موضونة   فضفاضة كالنهى بالقاع
أحفزها عنى بذى رونق   مهند كالملح قطاع
صدق حسام وداقٍ حده   ومجنأ أسمر قراع »

وتزدحم هذه الصورة بحس المفارقة الضدية ، فالعدة التى يعدها الشاعر للأعداء تجسيد للقدرة على القتل والصمود وحماية النفس ، لكن هذه العدة تتجلى من خلال صور هى رموز للحياة والنعومة والهشاشة . فالدرع كالغدير الراقد فى القاع ، راكداً ناعماً هادئاً مانحاً للحياة ، والسيف القاطع ذو الرونق مهند كالملح رمز الهشاشة وسرعة الذوبان والمكون أيضاً للحياة (لأنه يستخدم فى الطعام فقط) ، والحسام الحاد يوصف بأنه « وادق » والودق يستثير عشرات النصوص التى يكون فيها بعثاً للحياة والخصب إذ يصف غزارة المطر ، كما عند لبيد :

« رزقت مرابيع النجوم وصابها   ودق الرواعد جودها فرهامها »

ويحدث هذا الربط بين أسلحة الفتك وأدوات الاستسقاء فى هذه الصورة لسلامة بن جندل ، فى وصف الرماح :

« زرقاً أسنتها حمراً مثقفة   أطرافهن مقيل لليعاسيب
كأنها بأكف القوم إذ لحقوا   مواتح البئر أو أشطان مطلوب »

ويمثل هذا الفيض من التضاد تفيض صورة امرىء القيس التى يصف فيها حصانة فى صلابة ملمسه ونعومته مركزاً على جنبيه :

« كأن على المتنين منه إذا انتحى   مداك عروس أو صلاية حنظل »

غير مكتف بالربط بين ملمس المتن ومداك العروس بل مستمراً ليربط بينهما وبين صلايه الحنظل ، موحداً هكذا بين رموز القوة والفروسية والجنس وبهجة العرس وبين مرارة العلقم الذى يأبى ليشرب . ويمثل هذا الفيض أيضاً تفيض صورة علقمة التى يصف فيها صلابة الحديد عن طريق توحيدها بهشاشة الحصاد اليابس :

تخشخش أبدان الحديد عليهم   كما خشخشت يبس الحصاد جنوب

حيث يتعمق حس الهشاشة واليباس بهذا الإبراز الباهر لصوت الريح فى الفعل « تخشخش » ، وفى تكراره فى صيغتى الحاضر والماضى ناشراً الجفاف بصرياً وسمعياً .

كذلك تنشحن بهذه الضدية صورة عبدة بن الطبيب فى وصف لحظة المتعة إذ يصل ، عالم الخمرة والزخرف المتفنن والجمال فيصف دن الخمرة لا بأنه مترف جميل قوى بل بأنه :

« لنا أصيص كجذم الحوض هدمه   وطء العراك لديه الزق مغلول »

عائداً بالصورة من الوجود الحضارى المزخرف المصنع الذى يشغله عالم الخمرة إلى صورة البداوة والصحراء الطبيعية حيث يقوم الحوض ويهدمه وطء العراك ، ورابطاً أيضاً بين سياق الحرية الجميل الذى يمثله عالم الخمرة وبين الأسر والقيود فى صورة « الزق مغلول » .

وإذا كانت هذه الصورة الأخيرة لا تتشكل فى سياق فاعلية الزمن على المستوى

الضيق فإنها تزخر بالزمنية حين توضع فى سياق القصيدة الكلى . وفى مثل هذا السياق تبلغ الصورة عادة ذروة انشحانها بالضدية ، كما يحدث فى هذه الأبيات للمرقش :

« هل يرجعن لى لمتى إن خضبتها   إلى عهدها قبل المشيب خضابها

رأت أقحوان الشيب فوق خطيطة   إذا مطرت لم يستكن صُؤابها

فان يُظعن الشيبُ الشبابَ فقد ترى   به لمتى لم يُرْمَ عنها غرابها »

ففى هذه البنية التى تحتشد بوعى الزمن وعبوره وتغييره للأشياء وللإنسان إلى درجة لولبة اللغة فى كل جزئياتها حول مفاهيم الشيب والرحيل والتغير (الشيب يكرر فى كل بيت) وأفعال الحركة و التقدم والرجوع التى تبلغ ذروتها فى الفعل « يظعن » التشيب الشباب ، وفى ثبات الغربان التى لا ترحل ، تبرز هذه الصورة الباهرة التى تعاين السواد فى إطار الغربان والبياض فى إطار الأقحوان . لكن السواد هو سواد شعر الشباب ، هو زمن الزهو والفتوة والحيوية ، ومع ذلك فإنه يتجسد فى صورة الغربان المقيمة (رمز الشؤم والخراب) ، والبياض هو بياض المشيب ، بياض الذبول وانحسار الحيوية وخمود الزهو . ومع ذلك فإنه يتسجد فى صورة الأقحوان ، رمز الربيع والجمال والتجدد والأمل . هكذا يقلب الزمن صورة العالم ، يمنح الأشياء دلالات مناقضة لها ، ويجعلها تتجسد فى رموز مناقضة لها . ويصل التناقض ذروته فى البيت الثانى ، حين يبرز الاقحوان — المشيب فوق خطيطة — وهى الأرض التى لم تمطر بين أرضين ممطورتين — أى أنه يبرز فى سياق يغمره المطر ، قوة الخصب والولادة والنمو والازدهار ، ويوصف من خلال الأثر الذى يمكن أن يتركه سقوط المطر عليه .

هذا التضاد العجيب يبرز أيضا فى لمحات تتجاوز المستوى الرمزى إلى المستوى الحقيقى ، أى فى لحظات الموت والقتل ، متخذة هنا شكلا باهراً هو رؤية المتعة والجمال فى فعل القتل وفى الموت نفسه ، وبين تجلياتها الدقيقة صورة عبد الله بن سلمة التى تأتى فى معرض الصيد وترصد لحظة القتل الفعلية : (المفضليات ، ١٨)

« وأجرد كالهراوة صاعدى   يزين فقاره متن لحيب

درأت على أوابد ناجيات   يحف رياضها قضب ولوب

فغادرت القناة كأن فيها   عبيرا بلّه منها الكعوب »

هنا يتجرد الحصان الفحل الضامر مخترقاً جماعة الحمر الوحشية المطاردة ، وتبرز اللحظة الضدية الأولى فى وصف الأوابد « ناجيات » ، مع أن السياق هو سياق سقوطها طعينة ميتة ، كما تبرز الضدية أيضا فى أن هذا الجرى وهذا الموت يتمان فى سياق من العشب والرياض الزاهية التى تحيط بها أرض سوداء الحجارة ، فهى فى روض آمن ، لكن الصائد وحصانه يخترقان هذا الأمن . بيد أن الالتباس الانفعالى الأكثر حدة ، والضدية الأغنى ، يبرزان لحظة الطعن نفسها ، إذ ينغرز الرمح فى الجسد ويفور الدم فلا يرى الصائد (الشاعر) فى ذلك إلا « عبيرا » يفوح من القناة الطاعنة المخترقة القاتلة . ولقد برزت هذه الصورة عينها فى نص للمهلهل بن ربيعة كنت قد ناقشته فى فصل سابق .

« فإنى قد تركت بواردات   بجيرا فى دم مثل العبير »

— ٦

تبلغ الطبيعة الضدية للصورة الشعرية أحيانا درجة مباغتة من الحدة ، تنفجر معها الصورة فى النص بطريقة تبهر متحركة ضد مسار حركته تماما . وبين أروع نماذج هذه العملية صورة لبشامة بن عمرو (المفضليات ، ١٠) فى لوحة كلية للناقة تشغل سبعة عشر بيتا (تعادل صورة ناقة طرفة تقريبا) تمنح الناقة حضوراً طاغيا فى النص ، بادئة برسم انطباعى عام ثم متجهة إلى بناء التفاصيل الدقيقة لأعضائها عضواً عضواً . وفى كل ذلك تقسم الناقة رمزاً للحياة المتفجرة والتكامل والحيوية والصلابة فى إقبالها وإدبارها ، وفى أشكال حركتها المختلفة ، وحين يبلغ النص نقطة وصف يدى الناقة تبرز الخطوط الفيزيائية التالية لهما :

« وإن أعرضتَ راءَ فيها البصير   مالا يكلّفه أن يفيلا

يداً سُرُحاً مائراً ضبعها   تسوم وتقدم رجلا زجولا

وعوجا تناطحن تحت المطا   وتهدى بهن مشاشاً كهولا

«تعز المطيَّ جماع الطريق   إذا أدلج القوم ليلاً طويلا»

وتأتى صورة الليل الطويل لتغير جو القصيدة العام جزئيا ، ثم يأتى البيت التالى خالقا حساً بالضياع والتيه :

«كأن يديها إذا أرقلت   وقد جرن ثم اهتدين السبيلا»

ثم يكتمل البيت بخبر «كأن» فى انفجار صورة مباغتة عجيبة ، تدمر سياق الحيوية المطلق الذى تم فيه كل شىء حتى الآن ووصلت فيه الحياة ذروتها ، بانبثاق الموت الصاعق :

«يدا عائم خرَّ فى غمرة   قد أدركه الموت إلا قليلا»

وتنفجر هذه الصورة ، كما أشرت ، نقيضا لمسار النص بأكمله ، خالقة فجوة هائلة بين نسق نمو النص وبين هذه اللحظة منه . وتبدو حركة الناقة المرحة (أرقلت) ويديها السابحتين وكأنها لا تملك حضوراً فيزيائيا واضحا ، بل تغرق فى غلالة شبحية هلامية تتحرك فيها حركة صامتة مرعبة :

ويبلغ التناقض بين ما أسميته فى مكان آخر «الفاعلية المعنوية» للصورة وما أسميته «الفاعلية النفسية» للصورة درجة باهرة (٤) . فلا شك أن الخطوط الفيزيائية لحركة يد الناقة السريعة وخبط العائم فى لجة خطوط متطابقة شكلياً ، بيد أن الصورة مشحونة بأبعاد مغايرة تماما تنبع من طغيان حس الموت على البيتين . ولا يمكن فهم هذا التركيب الفريد لهذه الصورة وحل التناقض الكامن فيها إلا من خلال وعينا للطبيعة الضدية للرؤيا الجوهرية فى الحياة الجاهلية ولتجسدها فى بنية الصورة الشعرية الموضعية ذاتها . ومن الشيق فى هذا السياق أن القصيدة نفسها بعد هذه الصورة مباشرة تتحول إلى رؤيا ضدية ، إلى وجود بين الموت والحياة يأتى فيه تعبير بصور هو بدوره حركة باتجاه الموت يصفها بأنها جميلة :

«فإن لم يكن غير إحداهما   فسيروا إلى الموت سيراً جميلا»

ويمثل الوجود بين مصيرين مؤلمين اللجة أو الغمرة التى يجد فيها الإنسان نفسه ، تماماً كصورة العائم فى غمرة يصارع فيها الموت .

٧ —

ثمة تجل آخر للطبيعة الضدية للصورة يتخذ شكلا أكثر رحابة ، هو شكل اللوحة المتكاملة أو الصورة لا بمعناها الاصطلاحى بل بدلالتها العامة على المشهد المرئى ، وفى هذا التجلى تفيض الصورة بالتباس انفعالى حاد وبدلالات مضادة ، وبشكل خاص فى شريحة الأطلال ، فى نصوص كثيرة . ولقد كنت أشرت إلى هذه الظاهرة فى مناقشتى الأطلال فى القصيدة المفتاح ، لكننى سأتتبعها هنا فى ثلاثة نصوص أخرى ، دون أن أقدم دراسة تفصيلية لها .

١ —

المرقش الأكبر : «المفضليات ، رقم ٥٤» .

«هل بالديار أن تجيب صممْ   لو كان رسم ناطقاً كلَّمْ
الدار قفر والرسوم كما   رقَّش فى ظهر الأديم قلَمْ
ديار أسماء التى تبلت   قلبى ، فعينى ماؤها يسجمْ
أضحت خلاء ....»

حتى الآن يسيطر على الصورة — اللوحة حس العفاء والاندثار والصمت فهى قفر مرقشة تجسد حالة من الأسى العميق الذى يجعل العين تنهمر بالدمع . لكن ثمة لمحة من بريق مغاير تتجلى فى تسمية الدمع «ماء» فى سياق من الجفاف والاندثار . وسرعان ما تتحول هذه اللمحة إلى حياة فعلية تنبع من الماء ، هى الحياة النباتية ، إذ تتفجر الزهور ويسيطر حس جمالى منتش اخاذ يشكل نقيضا كاملا لما تشكل فى النص حتى الآن ، ذلك أن البيت الرابع يستمر ليقول بعد «أضحت خلاء» مباشرة :

«أضحت خلاء نبتها ثئد   نوَّر فيها زهوه فاعتم»

٧ –

المرقش الأصغر : (المفضليات ، . .) .

إذا كان نص المرقش الأكبر يمتلىء ، بعد صورة الاقفرار والخلاء ، بالحياة النباتية والزهور والضوء ، فإن نص المرقش الأصغر يزخر بحياة أكثر تفجراً ، بالولادة والتجدد والخصب :

« أمن رسم دار ماء عينيك يسفح   غـدا من مقـام أهلـه وتروحوا
تزجّـــى بها خنس الظبـاء سخالها   جـآذرهـا بالجـو ورد وأصبـح

ويمتلىء كلا النصين بالزهو اللونى والحركة والماء ، كاشفا عن التصور الضدى المتخلل للنص أكمله فى العبارة الضدية الأساسية « ماء العينين » . ذلك أن الدمع مغاير للماء ، مالح ومجسد للأسى ؛ أما حين يوصف بالماء فإنه يصبح تعبيراً عن رؤيا ضدية مغايرة .

٨ –

إذا كانت الطبيعة الضدية للصورة قد تجلت حتى الآن فى نماذج تتناول العالم الخارجى بالدرجة الأولى ، وكانت الضدية تنبع من الاستجابات المتضمنة للتكوين الفيزيائى للصورة ، فإن ثمة نماذج تنتقل من العالم الخارجى إلى العالم الداخلى للذات لتبرز حالاتها وانفعالاتها بلغة صورية . وتتجلى الضدية على هـذا المستوى فى الحالة الشعورية نفسها التى ينقلها الشاعر . وبين أصفى الصور التى أعرفها وأكثرها ثراء صورة سلامة بن جندل ، (الأصمعيات ، ٤٢) التالية :

« وقفـت بها ما إن تبين لسائـل   وهـل تفقه الصم الخوالد منطقـى
فبتُّ كأن الكأس طـال اعتيادهـا   علـىَّ بصاف من رحيـق مـروَّق
كـريح ذكـى المسك بالليل ريحه   يصفق فى إبريـق جعـد منطَّـق
ومـاذا تبكـىّ من رسـوم محيلة   خـلاء كسحـق اليمنة المتمـزّق

فى عالم يفترض أنه عالم الانهيار والعفاء والتمزق ، حيث تبدو الرسوم فعلا كثوب يمنى متمزق ، وحيث ينبض هاجس البكاء والتساؤل عن جدوى البكاء ، وحيث « الصم الخوالد » أزلية الصمت فى وجه تساؤلات الشاعر ، تبرز بنية شعورية متميزة تزخر بالالتباس والضدية : فهى ليست فيض أسى ويأس وأنين ، بل توحد لحالات متضادة يبدو فيها الأسى فى ذروته متوحداً بالنشوة ، وصورة الدمع متوحدة بصورة الخمرة الصافية الرائقة . وتحتشد البنية اللغوية نفسها بمكونات تستثير حس الترف والنعمى والجمال « صاف ، رحيق ، مروق ، ذكى المسك ، يصفق جعد ، منطق » . وتبدو الحالة الشعورية من التعقيد والالتباس بحيث يستحيل أن تسمى باسم واحد مباشر دقيق . فهل حالة النشوة النابعة من دوران الكأس على الشاعر مرة بعد مرة بهذه الخمرة العطرة الصافية حالة « ذهول » أمام الأطلال الدارسة فقط ، كما يقترح ناشراً النص ؟ (٥) ، وهل فعل الخمرة الجميلة وريح المسك والليل والغلام المنطق الجميل فعل خالق للأسى والذهول ؟ أم أن ثمة فيضا للنشوة والتواصل بين الشاعر والساقى ، وحسا غامراً بالنعومة والديمومة وحركة الزمن التى لا تهدم هنا بل تزيد الخمرة صفاء كلما مر عليها الزمن ، وثراء بالحركة فى صمت الأطلال المطبق يتجلى فى « يصفق » وفى عبور ريح المسك وفى تكرار حركة الكأس فى « إعتيادها » على الشاعر ؟ وإذا كان هذا البعد مكونا من مكونات النص ، فهل هو الشعور الذى يمتلك النفس أمام عالم متهدم دارس ؟ .

من أجل الإجابة على هذه التساؤلات ينبغى وضع الصورة فى السياق الكلى لحركة الأطلال . وحين نفعل ذلك نكتشف أن هذا البعـد الجمالى ، المرتبط بالديمومة كما تخلقها فاعلية الزمن ، والذى يمثل نقيضا للاندثار والعفاء ، كان قد برز منذ بداية النص فى صورة ضدية للأطلال فى وجودها الخارجى ، إذ توصف الأطلال هنا بربطها بصورة الكتابة الأنيقة المتجددة :

« لمن طلل مثـل الكتاب المنمق   خـلا عهـده بين الصليب فمطرق
أكـبَّ عليـه كاتـب بدواتـه   وحـادثه فى العين جـدة مهـرق »

ويشى هذا كله بأن حركة الأطلال وإستجابة الشاعر بأكملها حركة معقدة مشحونة بالالتباس تفيض بالضدية التى كنا قد رأيناها فى صور أخرى كثيرة ويبقى أن يكتنه هذه الطبيعة الضدية فى وجودها البنيوى ، أى بوصفها مكوناً من مكونات النص بأكمله ، من جهة ، ثم فى علاقتها بالرؤيا الأساسية التى ينبع منها النص وبالرؤى التى ينبع منها الشعر الجاهلى كله من جهة أخرى . بيد أن هذا مستوى من العمل يحتاج إلى مجال آخر لإنجازه ، ولذلك أفضل أن أؤجله إلى المرحلة الثانية من هذا البحث . غير أننى أود أن أشير هنا إلى ملاحظة أولية على قدر كبير من الأهمية هى أن الدراسات المبدئية التى قمت بها تشى بأن الصورة فى نصوص الثقافة المضادة، خصوصاً نص الصعلكة ، وفى (ب و ش) بشكل عام ، مختلفة جذريا فهى لا تمتلك الطبيعة الضدية المليئة بحس المفارقة التى تزخر بها الصورة فى نصوص الرؤيا المركزية للثقافة .

وسأتقصى هذه النقطة فى المستقبل بقدر كبير من العناية .

— ٩ —

حين تنقل الصورة الشعرية من مستوى التحديد الاصطلاحى الذى يعتبرها عملية اكتشاف لعلاقات المشابهة ، أياً كانت طبيعتها ، بين مكونين أو معطيين فيزيائيين أو مجردين إلى مستوى أكثر شمولية وعمومية تكون فيه الصورة خلقاً للوحة حسية (بصرية عادة) كلية ، نستطيع أن ندرس صورة طاغية فى الشعر الجاهلى من المنظور الذى استخدمته أعلاه فى دراسة الرؤيا الضدية وتجليها فى مكونات جزئية للنص، هى صورة **مورد الماء المحاط بالعشب** . وتبرز هذه الصورة النمطية العليا ((archetypal)) فى سياقات متباينة ، فقد تشكل نصاً قائماً بذاته، كما هى الحال فى نص عبد المسيح بن عسلة الذى درسته فى فقرة سابقة (٦) .

لكنها تظهر بانتظام أكبر فى حكاية حمار الوحش أو الثور الوحشى فى (ب م ش) غالباً . ولقد درست عدداً من النصوص التى ترد فيها هذه الصورة — اللوحة ، ويمكن تجميعها فى السياق الحاضر لإبراز خصيصة جوهرية لها : هى أن هذه الصورة — اللوحة نفسها هى أيضاً تجسيد للرؤيا الضدية للزمن والموت

التى تجلت فى الصورة المدروسة قبل قليل . فمورد الماء هو ، فى آن واحد ، رمز الحياة الثرة الغنية ، والخصب ، والرواء ومؤشر البقاء فى نهاية رحلة البحث القلق المضنى ، ومكمن الموت والفناء والمصير المرعب فى مسار الرحلة نفسها .ولا أعرف شخصيا نصا واحداً فى مثل هذا السياق يبرز فيه مورد الماء رمزاً للحياة وحسب ، أى وحيد البعد . ومع أننى لا أنوى تتبع هذه المسألة الآن فإننى سأورد نصاً آخر يمتلك فيه مورد الماء هذه الطبيعة الضدية عينها ، يضاف إلى ما سبقت دراسته من نصوص .

ربيعة بن مقروم : (المفضليات ، ٣٨) .

. . . .

. . . .

٨ — « كـأنّي أوشّـح أنساعهـا   أقـب من الحقب جأباً شتيمـا
٩ — يحلّـى ، مثل القنـا ذُبّـلا   ثلاثـاً عن الورد قد كـنّ هيمـا
١٠ — رعَاهُنّ بالقُفّ حتّـى ذَوَتْ   بُقُـولُ التّنَاهِي وهـرّ السّمُوما
١١ — فَظَلّتْ صوادِى خُزْر العُيُون   إلى الشّمْسِ مِـنْ رهْبة أنْ تَغيما
١٢ — فلمّـا تبيّن أنّ النّهـار   تَوَلّـى وآنَس وَحْفـاً بهيما
١٣ — رَمـى اللّيلَ مُستعَرضاً جوزَهُ   بهـنّ مـزَرّاً مِثلاً عَـذُومَـا
١٤ — فأَوْرَدها مع ضَـوْءِ الصّباح   شَرَائعَ تطْحـرُ منْها الجميمـا
١٥ — طَـوامِي خُضْراً كلَوْنِ السّماء   يزِينُ الدّرارِيُّ فيهـا النُّجُوما
١٦ — وبالمـاء قيْسٌ أبـو عَـامِر   يُؤمِّلُهـا سـاعَةً أنْ تَصُومَـا
١٧ — وبالكفّ زوراءُ حِـرمِيّةٌ   مـن القُضْب تُعقِبُ عَزْفاً نئيمَـا
١٨ — وأعْجفُ حَشْرٌ ترَى بالرّصَا   ف ممّا يُخـالِطُ منهـا عَصِيمَا

١٩ – فأخطـأهـا فمضـت كُلُّهـا ... تكادُ مـن الذُّعْر تفرى الأديما

٢٠ – وإنْ تسْثلينى فـإنّى امْـرُوٌ ... أهِينُ اللئِيم وأحْبُـو الكريما

٢١ – وأبْنى المَعـالِـى بالمَكْرُمات ... وأرْضِى الخليل وأرْوى النَّدِيمَـا

٢٢ – ويَحْمَدُ بَـذْلِي لـهُ مُعْتَـف ... إذا ذمَّ مَنْ يَعتفِيـهِ اللَّئيمَـا

٢٣ – وأجْـزى القُـرُوض وفـاءً بها ... ببُؤسى بَئِيسَى ونُعْمَى نعِيمـا

٢٤ – وقومى ، فـإنْ أنـت كذَّبْتنِي ... بقوْلِي فاسْئلْ بقـومى عَلِيما

٢٥ – أليسُوا الَّذِين إذا أزْمـةٌ ... ألحَّـتْ على الناسِ تُنْسِى الحُلُومَا

٢٦ – يُهِينُون فى الحـقِّ أموالهُـمْ ... إذا اللَّزبـاتُ الْتحَيْن المُسِيمـا

٢٧ – طِـوَالُ الرِّمـاح غداة الصَّباح ... ذُوُو نجْـدَة يَمنْعُون الْحَرِيمَـا

٢٨ – بنُو الحرب يوماً إذا اسْتلأمُوا ... حَسِبْتهُمُ فى الْحَـدِيدِ القُرُوما

الفصل الثانى عشر

اشارة ختامية

ملحق النصوص المدروسة

اشارة ختامية

١ —

ليس غرضي الآن ، أن أكتب خاتمة لهذا البحث بالمعنى التقليدي للكلمة ، أي عرضاً مكثفاً لما أثير فيه من نقاط وللنتائج التي وصلها وللمنهج الذي اتبعه كي يصل إليها . فمثل هذا المسلك سيتطلب إعادة سرد لقدر كبير من المادة بسبب طبيعة البحث وتركيزه على التحليل المتقصي للنصوص الشعرية من جهة ، وبسبب صدور البحث عن تصور جديد اقتضى ارساء المنهج وتطويره حلقة حلقة بدرجة عالية من الأناة والتوسع ، بل والتكرار أحياناً ، من جهة أخرى .

بيد أن بعداً واحداً استخلاصياً يستحق أن يبرز لأنه على درجة كبيرة من الأهمية ، أولا ، ولأنه لم يكتشف خلال البحث في صيغة نظرية نهائية ، ثانياً . ولهذا البعد سأخصص هذه الفقرة الختامية .

٢ —

إن اكتشافنا لطبيعة البنى السائدة في الشعر الجاهلي يمكن أن يشكل مصدراً أساسياً لفهم البنية الاجتماعية في أبعادها الثقافية ، والاقتصادية (الطبقية بشكل خاص) ، والسياسية . ولقد غدا جلياً تماماً أن ثمة رؤيا مركزية في الثقافة تتجسد في بنية طقوسية طاغية ، وأن ثمة رؤيا مضادة تتجسد في بنية لا طقوسية (سأسميها الآن دنيوية). والعلاقة بين هاتين البنيتين هي العلاقة بين المركزي والهامش ، المسيطر وفاقد السيطرة أو الخاضع لها ، والجماعي والفردي . ولذلك فإنها ، في جوهرها ، ليست علاقة فنية صرفاً ، بل إنها لعلاقة عقائدية (أيديولوجية) : اجتماعية (طبقية) ، وسياسية . ذلك أن البنية تملك وظيفة أدائية (function) تتسامى فوق وجودها الفيزيائي المجرد : ومن حيث هي كذلك ، فإنها تمتلك وظيفة تعبيرية ، أولا ، وإيصالية ، ثانياً ، لكنها تمتلك فوق ذلك كله وظيفة

رمزية مرتبطة جذرياً بامتلاك القوة وممارسة السلطة والسعي إلى التأثير العقائدي (الأيديولوجي) بهدف ترسيخ السلطة وتأبيدها : أي أن بنية (ب م ش) الطقوسية لا تفعل تعبيرياً وإيصالياً فقط ، بل تفعل على صعيد آخر هو تثبيت العقائدية (الأيديولوجية) السائدة —وهي أيديولوجية القبيلة أو الطبقة المسيطرة اجتماعياً — اقتصادياً وسياسياً ضمن القبيلة . ومن الدال جداً أننا في هذا النمط من البنية نرى التلاحم المطلق بين القيم الجماعية والفردية [الذي لا نراه ضمن بنية (ب و ش)] . وتثبيت النظام السائد وسلطة الطبقة المسيطرة وترسيخ أيديولوجيتها يمثلان إحدى الوظائف الأساسية للأنظمة الرمزية ، كما كشفها الفكر النقدي من ماركس حتى ليفي — شتراوس . أما البنية المضادة ، بنية نص الصعالكة ونص التداول اليومي .. إلخ ، فإنها تمتلك وظيفة أدائية مضادة : هي تدمير نظام السلطة السائد ، والقوة المتحكمة ، وكشف وهم التلاحم والتجانس واللاتمايز في «الوحدة» الاجتماعية — القبيلة ، وجلاء الانشراخ الطبقي والاجتماعي والسياسي ضمن هذه «الوحدة» . ويؤدي ذلك كله إلى تعميق التناقضات بدلا من محاولة إلغائها. وبذلك تكون هذه البنية المضادة ، في آن واحد ، تجسيداً لرؤيا مضادة ولعقائدية مضادة هي عقائدية الطبقة المحرومة المسحوقة التي تسعى إلى رفض السيطرة ، والاستغلال اللذين تمارسهما الطبقات السائدة ، أو الفرد المهمش الذي يجد نفسه مدفوعاً إلى خارج الدائرة الأيديولوجية المسيطرة ، أو الفئات التي تحتل مثل هذا الموقع أيضاً .

ويتجسد هذا الصراع على مستويين : مستوى الفعل اليومي (الصراع المادي بين هذه العقائديات ومستوى الفعل السيميائي (Semiotic) بنى التعبير الفني التي تستخدمها كل فئة — طبقة— لتأسيس رؤياها . الأولى تعمم وتقدم رؤياها باعتبارها نموذجاً إنسانياً كونياً شاملا ، أي باعتباره رؤيا القبيلة بوصفها وحدة متجانسة متكاملة ، والثانية تخصص وتبرز الفروق والتناقضات من أجل نسف محاولة تعميم الأيديولوجية السائدة (التي تتم عن طريق إضفاء طابع الشمولية عليها) وكشف طبيعتها الطبقية — السلطوية . وفي مثل هذا الضوء ندرك دلالة إشارة لبيد في نهاية معلقته إلى شرخ تماسك القبيلة بسبب «لئامها» الذين يميلون مع العدو ، كما ندرك دلالة تأكيده على أن «لكل قوم سنة وإمامها» ، وعلى عظمة نبلاء

القبيلة وتوحيد هويتهم بهويتها في عبارته «وهم العشيرة. . .» فهذا التوحيد يمثل إضفاء لطبيعة كلية شمولية على فئة مسيطرة ضمن القبيلة هي فئة نبلائها وسانّي سننها ، وبغير ذلك لا يمكن للتعبير «وهم العشيرة» أن يعني شيئاً ، لأن «هم» تمثل في الواقع العملي جزءاً والعشيرة هي الكل . ولا معنى لتوحيد الجزء بالكل والكل بالجزء في هذا السياق إلا ما يجلوه التفسير المطروح هنا . وفي هذا الوضع أيضاً ندرك أهمية حدة التوتر الذي يطغى على رؤيا امرىء القيس وطرفة اللذين يرفضان الانتماء مجسدين رفضهما في البنية الطقوسية الممثلة للفكر السائد ، إذ أنهما بهذا الفعل يهاجمان البنية من الداخل ويحاولان نسفها عن طريق إفراغها من محتواها الطبقي — الاجتماعي السياسي السائد وشحنها برؤية مضادة ، وفي هذا الوضع أيضاً أهمية الانقلاب الذي يحدثه شعر عروة ، مثلا ، حين يرفض البنية السائدة الطقوسية نهائياً ويجلو رؤياه بأكملها في بنية مغايرة — مضادة — خالية من مكونات الطقوسية والثبات والسيادة الطبقية والاقتصادية والثقافية التي تحملها (ب م ش) .

— ٣

حين يصل البحث إلى هذه النقطة من القدرة على بلورة البنى ووظائفها ، مستنداً إلى التحليل المتعمق للنتاج الشعري في وجوده التزامني الصرف ، فإنه ينسرب آلياً إلى مسار آخر يلتقي فيه بأبحاث تتم في مجالات معرفية أخرى . ويدخل في إطار الجهد المبذول لتطوير مناهج الدراسة النقدية التي تهدف في النهاية إلى موضعة النص الأدبي المفرد والنتاج الثقافي الكلي ضمن البنى الاجتماعية — الاقتصادية السياسية والتصورية السائدة ، وضمن البنية الأيديولوجية الكلية ، ويعين على تحقيق مثل هذه الموضعة وعي الأطروحات الحادة التي طورها النقد الماركسي والدراسات الأنثروبولوجية الماركسية بشكل خاص . وسأشير هنا إلى إحدى هذه الدراسات التي ساعدت على صياغة التطور النهائي المطروح هنا في المرحلة النهائية من تبلوره ، وهي دراسة بورديو (P. Bourdieu) : «القوة الرمزية» التي سأعرض فقرات منها الآن ، مؤكداً على أهمية دلالة الالتقاء الذي يتم في هذه اللحظة بين نتائج التحليل المتقصي للشعر الذي استغرق سنوات من العمل لإتمامه ونتائج الصياغة النظرية الصرف لتحليل من نمط مغاير يتم في إطار تطوير نظرية المعرفة وعلم الاجتماع وفي سياق ثقافي مغاير ومرحلة زمنية لاحقة . ذلك أن مقالة بورديو

نشرت عام ١٩٧٧ وترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٧٩ (وأتيح لى الاطلاع عليها وأنا أضع اللمسات النهائية على هذا العمل عام ١٩٨٤) ، أما دراساتى هذه فقد بدأت ، كما أشرت ، فى أواخر الستينيات ونشر قسمان رئيسيان منها قبل عام ١٩٧٦ .

— ٤

يميز بورديو بين مناهج متباينة فى دراسة ما يسميه « الأنظمة الرمزية » ، مشيراً إلى « الوظيفية البنيوية » التى تنتمى إلى أعمال دوركهايم (Durkheim) وراد كليف — براون (Radcliffe — Brown) ، ثم إلى الوظيفية (functionalism) الماركسية التى لاعلاقة لها إطلاقاً بعملى هذين الباحثين ، ويؤكد بورديو على تركيز الماركسية على الوظائف السياسية للأنظمة الرمزية . فالماركسية تفسر الإنتاج الرمزى بربطه بمصالح الطبقات الحاكمة ، ومن هذا المنظور ، يفرق بورديو بين الأسطورة (وهى نتاج جماعى ينتج ويستهلك جماعياً) ، وبين العقائديات (أيديولوجيات) التى تخدم مصالح معينة وتميل إلى أن تبرزها بمظهر المصالح الكونية المشتركة لدى الجماعة كلها . وتسهم الثقافة السائدة بخلق التكامل الفعلى للطبقة المسيطرة وخلق التكامل الوهمى للمجتمع ككل . وتؤدى بذلك إلى خلخلة الطبقات المستغلة الخاضعة للسيطرة وخلق وعى زائف لديها . وتنتج الثقافة السائدة تأثيرها العقائدى (الأيديولوجى) الخاص عن طريق إخفاء وظيفتها المؤدية إلى خلق الانقسامات والتمييزات تحت غطاء من وظيفتها التواصلية ، وهكذا فإن الثقافة التى توحد (والتوحيد وسيلة من وسائل الاتصال) تقوم فى الواقع بالفصل والتقسيم (وتلك أداة من أدوات التمييز) وتمنح الشرعية للتمييزات التى تخلقها عن طريق تحديد جميع القطاعات الثقافية (التى تعتبرها ثقافات منضوية أو فرعية (sub-cultures)) فى إطار موقعها من الثقافة السائدة موحدة هويةهذه الثقافة السائدة بالثقافة إطلاقاً (أى بالامتياز والسمو) (*) .

يحاول بوردو تجاوز ما يسميه « الدائرة (الكهربائية) القصيرة » التى يمثلها التفسير الماركسى التقليدى للعلاقة بين الأنظمة الرمزية (فى الدين ، واللغة ،

(*) P. Bordieu, «Symbolic Power», trans. by Richard Nice, Critique of Anthropology, Vol. 4, No. 13814, Summer 1977, pp. 77-85 esp. pp. 97-81.

والفن) ومصالح الطبقات المسيطرة بوضع الإشكالية على مستوى أعلى وأكثر تعقيداً وقدرة على إضاءة هذه العلاقة بالغة التأثير . فيقترح أن العقائديات ذات طبيعة مزدوجة وأنها تكتسب هذه الطبيعة المزدوجة من كونها تشتق خصائصها الأكثر جذرية ، لامن مصالح الطبقات أوشذرات الطبقات التى تعبر عنها (ما يسمى الوظيفة البنيوية الاجتماعية (sociodicy)) فقط ، بل من المصالح المتعددة لأولئك الذين ينتجون هذه العقائديات ومن المنطق الخاص فى ميدان الإنتاج (الذى يتشخص عادة بصورة متحولة فى عقائدية « الخلق — الإبداع » و « الخالق — المبدع ») .

ويرى بورديو أن الوظيفة العقائدية المتميزة لميدان الإنتاج العقائدى تؤدى بشكل شبه آلى على أساس من التجانس (homology) البنيوى بين ميدان الإنتاج العقائدى (الذى ينظم حول التضاد القائم بين المحافظة (orthodoxy) والخروج (Heterodoxy)) وميدان الصراعات الدائرة بين الطبقات من أجل الحفاظ على النظام الرمزى أو خلخلته ونسفه . وينظم هذا الصراع حول التضاد بين العقائدية السائدة — وهى وسيطة (medium) مبنينة ومبنينة تميل إلى فرض وعى للنظام المؤسس الراهن باعتباره طبيعياً (المحافظة) من خلال فرض مقنع (ومن هنا فإنه يدرك إدراكاً خاطئاً (misrecognized)) للأنظمة التصنيفية والبنى الذهنية المعدلة بصورة موضوعية لتلائم البنى الاجتماعية) — وبين الإنشاء (discourse) الخروجى (أو النقدى) وهو قوة رمزية على التحريك والخلخلة والنسف تحقق القوة الكامنة للطبقات الخاضعة عن طريق تدمير الأدلة الزائفة التى تستخدمها المحافظة ، وعن طريق تحييد القدرة على الخلخلة التى تمتلكها .

ويستنتج بورديو أن الأنظمة الرمزية تدين بالقوة المحددة التى تمتلكها إلى كون علاقات القوة المعبر عنها فى هذه الأنظمة لا تجلو نفسها إلا فى شكل قابل للتمييز الخاطىء (misrecognizable) هو شكل علاقات معنوية ويسمى بورديو هذه العملية الإزاحة (displacement) :

ويتابع بورديوتحليله قائلا إن القوة الرمزية لاتمارس إلا بقدر ما تكون مدركة ومتميزة (أى بقدر ماتكون اعتباطيتها مدركة ادراكاً خاطئاً) . وإن

ذلك ليعنى أن القوة الرمزية لا تكمن فى أنظمة رمزية بشكل مفصح عنه بل إنها تحدد بتأثير علاقة مميزة بين أولئك الذين يمارسون القوة (السلطة) وأولئك الذين يخضعون لها، أى فى عين بنية الحقل الذى ينتج ضمنه الاعتقاد ويعاد إنتاجه. إن قوة الكلمات والأوامر — قوة الكلمات على إصدار الأوامر واستدعاء الأوامر — لتكمن فى الاعتقاد بشرعية الكلمات والشخص الذى ينطقها، وهو اعتقاد لا تستطيع الكلمات نفسها أن تنتجه.

وليس ثمة من شك فى أن العلاقة واضحة بين هذا النمط من تأثير البنى الذى يصفه بورديو وبين ما قلته سابقاً عن أنماط البنى فى الشعر الجاهلى

— ٥ —

إننا لنواجه هذا التعارض الحاد فى الثقافة والحياة الاجتماعية على كل صعيد وفى كل مرحلة تاريخية. ذلك أن الطبقة المسيطرة فى الثقافة تسعى دائماً إلى إبراز أيديولوجيتها السائدة بوصفها، أولا. أيديولوجية موحدة (تضم المجتمع بأكمله) وثانياً، أيديولوجية متجانسة، وتجسد ذلك كله فى بنى رمزية حاملة لهذه الدلالات تكتسب طبيعة طقسية فى مرحلة ما من مراحل تشكلها. هكذا تصبح الطبقة الأيديولوجية المهيمنة لا فرعاً، أوجزءاً، أو مكوناً ضمن بنية كلية، بل تصبح هى الكل، هى البنية الكلية. وتسعى إلى التعميم الشمولى ونفى التعارض والتناقض والصراع بين المتناقضات والمصالح المتضادة فى المجتمع. هكذا يصبح «هم» بلغة لبيد (أى النبلاء وأصحاب السلطة الفعلية) «العشيرة» بهذه اللغة المطلقة. أما الطبقة التى تقع فى الهامش، أو فى دائرة الثقافة المضادة، فإنها تسعى إلى لغم وهم التوحيد والتجانس والتكامل لتؤكد الفرق والتعارض والتضاد فى الثقافة. ونحن نواجه هذا الانقسام فى الشعر الجاهلى. كما وصفته فى هذا البحث. ثم نواجهه فى شعر صدر الإسلام إلى درجة أكبر حدة بكثير، بسبب التطورات الجذرية فى الحياة العربية على مستوى مفهومى ومادى (وضمن البنية الإقتصادية بالذات) وبشكل خاص بسبب اكتساب مفاهيم التوحيد والتجانس والشمولية والتراص البنيانى الاجتماعى والاعتقادى طبيعة ذروية مع بزوغ تصورات كالأمة. والمجتمع المتجانس المتعاطف المتناغم، وشمولة العقيدة والتوحد فيها وبها. ويتعمق هذا الانقسام بسرعة باهرة ليولد مفهوم الجماعة من جهة (الأيديولوجية السائدة

بإلحاحها على التوحد والتناغم والتجانس) واعتبارها لنفسها (الكل = الأمة) والملل والنحل والمذاهب المنشقة (خوارج فعليين أو خوارج تصوريين) من جهة أخرى، ثم يتعمق الانقسام ضمن بنية الفكر الدينى مع نشوء التشيع والتصوف وغيرهما وضمن البنية الاجتماعية مع هذين الاتجاهين ومع الثورات التى أفرزتها التناقضات الحادة ضمن الحياة الإقتصادية الجديدة، وما يعنينا هنا، فى سياق دراسة الشعر، هو أنه كان لكل من هذه الفئات شعراؤها وكتابها وفنانوها، ولقد جسد شعرهؤلاء جميعاً، من جديد، الانقسام (الذى عنيت به فى هذا البحث) إلى دائرة الثقافة الرسمية والثقافة المضادة. وإننا لفى حاجة عميقة، فى هذا المفصل من حياتنا الآن، إلى إعادة دراسة هذا النتاج الشعرى على مستوى الرؤيا والبنية من المنظور الذى حاولت أن أطوره فى هذا البحث. وفى يقينى أن دراسة جديدة كهذه ستكون ذات نتائج عميقة الأثر. بعيدة الأهمية، فى وعينا لذواتنا، لكينونتنا فى الحاضر، ولكينونتنا فى حاضر الماضى، ولكينونتنا فى حاضر المستقبل. ولعل إلماحة سريعة أن تفى: أليس فى تفتت البنية الطقوسية فى القرنين الأول والثانى، وفى الصراع الذى دار بين القوى التى تشبثت بها — بوعى أو دون وعى لدلالاتها الرؤيوية — وبين القوى التى سعت إلى لغمها وتفجيرها من الداخل من جهة، أو إلى تدميرها وخلق بنى جديدة مغايرة لها، من جهة أخرى، إشارات عميقة، ودلالات غنية، على طبيعة الصراع الدائر على مستوى أعمق، مستوى البنى السياسية والاجتماعية (الاقتصادية / الطبقية) والثقافية — الفكرية؟ أليس هذا الصراع المتجذر فى الانقسامات والخلخلة صراعاً، فى الجوهر، على هذه المستويات الأخيرة وقد تجسد الآن على مستوى التعارض والتضاد بين الأيديولوجية السائدة وبين فكر الطبقات المهمشة أو المحرومة أو التى كانت مهمشة أو محرومة ثم بدأت تبحث لنفسها عن دور أكثر مركزية فى الوجود؟ بيد أن ذلك كله يقودنا بعيداً عن الشعر الجاهلى ويدخلنا فى مسافات أكثر تشابكاً وتعقيداً واحتداماً بالتناقضات. ومن أجل ذلك على الأقل، ينبغى أن تتوقف التساؤلات عند هذا الحد، وأن ننتظر مجالا أرحب لإعادة طرحها بدرجة أعلى من الدقة، والعمق والشمولية. على مستقبلا يأتى فيسمح بتطوير مثل هذا التحليل فى بحث مستقل.

ملحق

١ —

أشرت فى أكثر من موضع إلى ضمور العمل التحليلى فى دراسة الشعر الجاهلى ومحدودية المادة التى تستند إليها الأحكام التى أطلقت عليه منذ ابن قتيبة حتى اليوم الحاضر . وقد كشفت الدراسات التى قدمتها فى الفصول السابقة أن وصف ابن قتيبة لبنية القصيدة ، مثلا ، لا يصدق إلا على عدد ضئيل من النصوص الجاهلية ، كما اقترحت أن التصور الشائع لطغيان الأطلال فى الشعر الجاهلى لا أساس له من الصحة وأنه يقوم على تقبل الفكر الموروث أكثر مما يقوم على نتائج الدراسة التحليلية الجادة . وإنه لمن المدهش أن أمة عنيت بتراثها الشعرى عناية هذه الأمة وأضفت عليه من العظمة والقداسة ما أضفته هى عليه ، لم تنتج خلال ١٤٠٠ سنة دراسة واحدة شاملة للشعر الجاهلى ولم تبذل الجهد العلمى الضرورى لدراسته . ليس فى الدراسات العربية حتى الآن ، مثلا ، بحث إحصائى واحد يمكن الاطمئنان إلى نتائجه حين يشاء الباحث استخدام مادة إحصائية تتعلق بالشعر الجاهلى ، وليس ثمة من دراسة علمية واحدة للمجموعات الشعرية التى احتفظت لنا بالنصوص الأساسية منه . ونحن ما نزال نكرر أحكاماً قاصرة ورثناها عن دارسين ورثوها بدورهم فى صيغتها القاصرة هذه عن أسلاف لهم .

٢ —

فى محاولة أولية لتأسيس نمط من البحث فى الشعر الجاهلى يمكن الوثوق بالنتائج التى يصلها علمياً والاستناد إلى ما تبلوره من معطيات ، حاولت أن أوسع نطاق المادة المدروسة فى هذا البحث وإخضاعها لمنهج يجمع بين العمل الإحصائى الشامل وبين العمل التحليلى الدقيق . وكانت لهذه الخطوة المنهجية نتائج حاسمة الأهمية تسمح لنا ، للمرة الأولى فى تصورى ، بتجاوز الأحكام التقليدية التى

نبعت من مادة محدودة جداً لا تتجاوز فى كثير من الأحيان المعلقات وعدداً من القصائد المشهورة للشعراء البارزين . وبين هذه النتائج مفهوم البنى التوليدية وعملية التحولات التى تخضع لها ، كما أن بينها التصور الجديد لوجود دائرتين متعارضتين فى الشعر الجاهلى دائرة الثقافة المركزية والثقافة المضادة . لكن بين أكثر هذه النتائج إحداثاً للمفاجأة نفى الوهم الذى عاق بأذهاننا قروناً طوالا عن طغيان الأطلال فى الشعر الجاهلى ، ذلك أن المادة المدروسة كشفت أن عدد النصوص التى ترد فيها الأطلال قليل ، أولا ، وأن ثمة دلالات عقائدية (أيديولوجية) وفنية لورود مثل هذه النصوص فى مجموعات معينة دون أخرى ، ثانيا ، ولدى بعض الشعراء دون غيرهم ، ثالثا .

وقد شكلت مادة البحث الحالى : ١ — ثلاثة مجموعات أساسية من مجموعات الشعر الجاهلى هى المفضليات ، الأصمعيات ، وجمهرة أشعار العرب .

٢ — دواوين شعراء أفراد هم : امرؤ القيس ، زهير ، الأعشى ، طرفة ، عامر بن الطفيل ، عروة بن الورد ، عنترة . وقد أخضع كل نص من النصوص فى هذه المجموعات والدواوين للدراسة ، وسجلت الخصائص التى يحملها ، وقورنت بما تحمله النصوص الأخرى من خصائص . وقد أثبتت فى هذا القسم من البحث دراسات لعدد كبير من هذه النصوص ، أسمح لنفسى بالاعتقاد بأنها تمثل أكبر عدد من النصوص الجاهلية يدرس فى أى عمل نقدى حتى الآن ، وستثبت دراسات أخرى فى القسم الثانى منه .

لكن إثبات جميع الدراسات يتطلب مجلدات ضخمة ليس فى نيتى العمل على وضعها وسأكتفى، لذلك ، بإدراج النتائج الإحصائية ذات العلاقة المباشرة بموضوع البحث فى هذا الملحق وأترك لها ، أولا ، ثم لغيرى من الباحثين ، الإفصاح عما يكمن فيها من دلالات وما تثيره من أسئلة جديدة .

٣ —

تكشف الدراسة المقارنة أن جمهرة أشعار العرب هى مصدرنا الأساسى للنصوص التى تبدأ بالأطلال وتمتلك بنية قريبة من النمط الذى وصفه ابن قتيبة .

ولا شك أن لهذه الحقيقة دلالاتها على فكر المصنف الذى قام باختيار **الجمهرة**، ورؤيته الشخصية للتراث الشعرى، ومنظوره النقدى فى التعامل معه وتصنيف مادته إلى أنماط. وقد قسم المصنف المادة الشعرية إلى سبعة أنماط هى: السموط، المجمهرات، المنتقيات، المذهبات، المراثى، المشوبات، الملحمات (١). وما تزال معرفتنا بهذه المصطلحات ودلالاتها محدودة جداً، كما أن الأسس التى اعتمد عليها المصنف فى وضعها وفى توزيع المادة عليها ما تزال مبهمة. إضافة إلى ذلك، ثمة قدر من الشك فى أمر المصنف نفسه وفى هويته. بيد أن أكثر ما فى الجمهرة إثارة للتساؤل هو تاريخ وضعها وتاريخ المخطوطات التى بقيت منها، وتلك نقطة لم يقدرها أحد، فيما أعلم، حق قدرها ويبرز درجة خطورتها. فإن أقدم مخطوطات الجمهرة التى نعرفها الآن كتبت سنة ٦٨٣ هـ. فيما كتبت النسخ الأخرى منها فى السنوات ١٠٥١ هـ.، ١٢٩٠ هـ.، ١٨٨٣ م. كذلك يثير تاريخ تأليف **الجمهرة** العديد من التساؤلات: فنحن لا نملك معرفة واثقة بهذا التاريخ، وقد رجح بعض المؤرخين أن الجمهرة صنفت فى القرن الرابع الهجرى، فيما رجح آخرون أنها وضعت فى القرن الخامس الهجرى (٢).

وإذا كانت هذه المعلومات تشير إلى شيء فإلى ضرورة كسر هالة القداسة التى تحيط بمصادر الشعر الجاهلى بشكل عام **وبالجمهرة** بوصفها أحد المصادر الأساسية له بشكل خاص. فالتصنيف والتقسيمات والمصطلحات التى تتمثل فى **الجمهرة** لا تمثل أكثر من رؤية فردية متأخرة تبتعد عن زمن إنتاج الشعر نفسه بأربعة قرون (فى أحد الاحتمالات) وتتشكل فى سياق حضارى لا نعرف الكثير عن تصور التراث فيه وعن الدوافع النفسية والثقافية والفكرية التى أدت إلى امتلاك فرد من الأفراد فيه لصورة معينة للتراث الشعرى يغلب عليها نمط من البنية محدد. إن أربعة قرون لزمن طويل جداً، وأن وضع الحضارة العربية بشكل عام فى هذه المرحلة كان قد بلغ من التصدع وبروز التناقضات سياسياً واجتماعياً واقتصادياً وثقافياً درجة تجعل الحنين إلى اكتشاف رؤيا مركزية فى ثقافة الماضى، ونمط طاغ من البنية فيها، دافعاً فعالا للقيام بإعادة قراءة التراث الشعرى من منظور

استرجاعى مركزى صرف يؤكد على عناصر الاستمرارية والتكرار والتقليد فى هذا التراث بدلا من التنوع والتعددية والصراع بين أطراف متضادة منه. كما أن تفتت المركز فى الثقافة العربية فى هذه المرحلة وطغيان العناصر غير العربية على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية وانحسار الدور العربى وتهديد الهوية العربية للثقافة، والتغير العميق الذى طرأ على الشعر، قد يكونان شكلا دافعا حاداً إلى خلق صيغة للتراث الشعرى العربى يمكن أن تبرز فيها صور الأصل المتماسك المتناسق، وينبغى أن نؤكد هنا أن اختيارات **الجمهرة** تأتى بعد انفجار الحداثة فى نهايات العصر الأموى والعصر العباسى وطغيان البديع وشعر أبى تمام ومسلم وغيرهما ثم شعر المتنبى وعشرات من الشعراء المحدثين غيره بزمن طويل جداً، كما ينبغى أن نؤكد أن الجمهرة تركز اهتمامها على شعر المرحلة «الذهبية» أو ما يسميه صاحب مقدمتها «الأصل» فكأنه بذلك يتجاوز نتاج التغير والخلخلة والتنوع ليعود إلى التراث باحثاً عن عمود مركزى منه يجسد الأصل أو العصر الذهبى أو المنبع، وهو يصرح بذلك دون مواربة قائلا:

«هذا كتاب جمهرة أشعار العرب فى الجاهلية والإسلام الذين نزل القرآن بألسنتهم، واشتقت العربية من ألفاظهم، واتخذت الشواهد فى معانى الحديث من أشعارهم، وأسندت الحكمة والآداب إليهم، تأليف أبى زيد محمد بن أبى الخطاب القرشى؛ وذلك أنه لما لم يوجد أحد من الشعراء بعدهم إلا مضطراً إلى الاختلاس من محاسن ألفاظهم، وهم إذ ذاك مكتفون عن سواهم بمعرفتهم. وبعد فهم فحول الشعراء الذين خاضوا بحره، وبعد فيه شأوهم، واتخذوا له ديواناً كثرت فيه الفوائد عنهم، ولولا أن الكلام مشترك لكانوا قد حازوه دون غيرهم، فأخذنا من أشعارهم – إذ كانوا هم الأصل – غرراً هى العيون من أشعارهم، وزمام ديوانهم، ونحن ذاكرون فى كتابنا هذا ما جاءت به

الأخبار المنقولة والأشعار المحفوظة عنهم . . . . . وأول من قال الشعر ، وما حفظ عن الجن . . « (٣) .

ومثل هذا الموقف فى تاريخ الثقافات مألوف ، وهو يمثل رؤية الفكر الاسترجاعى الذى يتسم بطوابع الفكر القبلى والدينى فى آن واحد . ذلك أن هذا النمط من الفكر يطور لنفسه دائماً تصوراً للزمن باعتباره حركة تنبع من أصل ذهبى خالص هو عصر النقاء والصفاء والعظمة ثم تنأى عنه فى مسار منحدر نحو الانحطاط والفساد ، ويميل الفكر ، فى هذه الحالة ، إلى إعادة نصب الماضى نموذجا أعلى للكمال ، وإلى خلقه فى صورة مركزية متناسقة منسجمة (ينتفى منها التناقض) وتقليدية بمعنى محدد هو أنها متجانسة تزامنياً وتوالدياً : أى أن نماذجها المتعاصرة تكون على قدر كبير من التجانس ونماذجها المتوالية زمنياً تكون أيضاً على قدر كبير من التجانس ، وذلك بالضبط هو معنى **التقليد** ونفى التاريخ . ويبدو لى أن ما قدمته **الجمهرة** لا يعدو أن يكون مثل هذا الفعل الذى أصفه . وأن ذلك ليتجلى فى العمق الزمنى الذى تبحث عنه ، فهى تعود بالأصل إلى زمن لا تاريخى هو زمن آدم ، وتنسب الشعر للإنس والجن لمنحه هذه الطبيعة الأسطورية التى تعصى على مرور الزمن ومتغيرية الثقافة والإنسان فى وجودهما التاريخى . أى أن الزمن الأسطورى الذى تشد **الجمهرة** أصول الشعر العربى إليه ليس على الإطلاق زمنا خرافيا وهميا لا عقلانيا خاليا من الدلالة أو خارجاً على المنطق ، بل أنه لزمن عميق الدلالة ذو دور جوهرى فى تنمية التصور الذى تصدر عنه **الجمهرة** ومنح التراث الشعرى العربى طبيعة لا تاريخية لا متغيرة راسخة . وإنه لمن الدال جداً فى هذا السياق أن **الجمهرة** لا تخرج على تاريخ الأصل — ما تعتبره هى أصلا — فتقف فى اختياراتها فى نهاية المرحلة الإسلامية . كما أن من الدال جداً أنها لا تضم شعر الخارجين ، أو الذين ينتمون إلى الثقافة المضادة . (رغم وجود نص واحد لعروة) لأن وجودهم يشكل تهديداً لتجانس عالم الأصل وتماسكه ووحدته كما تريد هى أن تخلقه .

— ٤ —

رغم ذلك كله ، فإن الدراسة الإحصائية **للجمهرة** تكشف عن وهمية التصور الشائع حول بنية القصيدة وطغيان الأطلال فى الشعر الجاهلى . **فالجمهرة** تضم ٤٩ نصاً بينها ٢١ نصاً تبدأ بالأطلال و ٢٨ نصاً لاتبدأ بها . أى أن النسبة المئوية لورود الأطلال فيها هى ٤٢,٥ ٪ ، وهى أعلى نسبة لورود الأطلال فى المجموعات الشعرية وفى دواوين الشعراء ، ومع ذلك فإنها لا تبلغ النصف .

أما التوزيع الدقيق ضمن الأنماط التى تميزها **الجمهرة** فهو كما يلى :

السموط — المعلقات : ٨ نصوص
٦ نصوص تبدأ بالأطلال .
١ نص يبدأ بالخمرة .
١ نص يبدأ بإنكار سؤال الأطلال .

المجمهرات : ٦ نصوص .
٦ نصوص تبدأ بالأطلال .

المنتقيات : ٧ نصوص .
١ نص واحد يبدأ بالأطلال .
٥ نصوص لا تبدأ بالأطلال .
١ نص واحد فيه ذكر عابر للأطلال .

المذهبات : ٧ نصوص
١ نص واحد يبدأ بالأطلال .
٦ نصوص لا تبدأ بالأطلال .

المراثى : ٧ نصوص .
٧ نصوص لا تبدأ بالأطلال

المشوبات : ٧ نصوص .

٢ نصان يبدءان بالأطـلال .

٤ نصوص لا تبـدأ بالأطلال .

١ نص واحد ترد فيه الديار بعد البيت الخامس

المجمهـرات : ٧ نصـوص .

٣ نصوص تبـدأ بالأطلال .

٤ نصوص لا تبدأ بالأطلال .

وتشف هذه الإحصاءات عن تضمينات هامة :

١ – أن المعلقات والمجمهرات هي المصدر الأساسي للأطلال ، وإذا حذفت من القائمة نهائياً فان نسبة ورود الأطلال تتقلص إلى $\frac{٧}{٣٥}$ أي ٢٠ ٪ .

٢ – أن ترتيب الأنماط في **الجمهرة** يمنح مركز الصدارة للمعلقات والمجمهرات أي للنصوص التي تطغى فيها الأطلال وبنية القصيدة النمطية تقريباً .

٣ – أن المراثي لا تحوي نصاً طللياً واحداً .

٤ – أن **الجمهرة** تعاين زمن الأصل باعتباره كتلة متجانسة واحدة ، فلا تفرق بين ما هو جاهلي وما هو إسلامي إطلاقاً ، متجاوزة بذلك التقسيم الديني للزمن العربي وقاطعة مفصل ظهور الإسلام دون إسناد أي أهمية له في تاريخ الشـعر العـربي .

ولا شك أن لهذه النتائج دلالات على مستوى عقائدي (أيديولوجي) يرتبط بالمصنف ، وعلى مستوى الأجناس الشعرية ودور الأطلال فيها ، ثم على مستوى تاريخي محـدد .

المفضليـات :

إذا كانت **الجمهرة** تمثل إلى درجة بعيدة إعادة قراءة للتراث من أجـل كشف رؤياه المركزية وتناسقه التقليدي ووحدته المتماسكة ، فإن **المفضليات** ، التي تسبقها بقرنين من الزمن على الأقل ، كانت ، في مرحلتها التاريخية، محاولة لنسف صورة التراث المركزي والانقـلاب خارج أطره .

ولعل أهم ما يميز **المفضليات** أنها تتشكل خارج دائرة الشعراء البارزين ، والمعلقات وأصحابها بشكل خاص ، وتبرز ما يمكن أن نسميه « التراث البديل » أو « تراث الهوامش » . فليس ثمة من معلقة واحدة فيها ، أولا ، وليس ثمة من نص واحد لشعراء المعلقات ، ثانيا ، باستثناء الحارث بن حلزة (الذي لم يكن بين شعراء المعلقات الرئيسيين في أي مرحـلة من مراحل التاريخ الثقافي العـربي) .

وهي ، إضافة إلى ذلك ، تبرز البنية المضادة والقصيدة القصيرة وتجمع نصوصا يقل فيها استخدام الأطلال إلى درجة لافتة . فالمفضليات تحوى ١٣٠ نصا بينها ٢٣ نصا طلليا فقط ، أي أن النسبة المئوية لورود الأطلال فيها هي ١٧٫٦ ٪ وهي نسبة قليلة جداً تكفي لنسف تصورنا الواهي عن طغيان الأطلال في الشعر الجاهلي .

وتزداد دلالة الخصائص التي تملكها نصوص المفضليات حين ندرك أن عمل المفضل هو أول مجموعة (نعرفها) من مختارات الشعر العربي ، ويعود زمنها إلى حوالى منتصف القرن الثاني الهجري . كما تتعمق هـذه الدلالة حين ندرك أن المفضل لم يقم وحده باختيار النصوص المدرجة فيها بل شاركه في الاختيار علماء آخرون أضافوا إلى عمله الأساسي ، وما يشعر به هذا القول هو احتمال وجود توجه عام في هذه الفترة لدى عدد من الرواة البارزين يتحرك مبتعداً عن المعلقات والتراث الشعري المركزي ويركز على الأطراف ليبرزها ويؤكد على أهميتها ضمن النتاج الشعري العـربي كله.

الأصمعيات :

يكاد التصور الذي تصدر عنه **الأصمعيات** أن يكون متطابقاً كلية مع التصور الذي صدرت عنه **المفضليات** . لكن عمل الأصمعي أكثر ابتعاداً عن القصيدة – النمط كما حددها ابن قتيبة فيما بعد ، ومختاراته أقل المختارات عناية بشـعر الأطلال . فهي تحوى (٩٢) نصاً بينها خمسة نصوص فقط يردفيها ذكر الأطلال ، ومنها نصان لا ترد الأطلال منهما في المطلع مباشرة . بل بعد البيت الرابع في

أحدهما والسادس في الثاني ، وعلى هذا تكون نسبة نصوص الأطلال في الأصمعيات ٥,٤ ٪ فقط . وهي تكشف عن منظور متميز جداً ينأى تماماً عن القصيدة النمطية والرؤيا التي تجسدها ويبحث عن الإبداع الشعري في أمدى يقع خارجها ونقيضاً لها .

وحين نضيف نصوص المفضليات إلى **الأصمعيات** يكون العدد الكلي للنصوص التي ترد فيهما هو ٢٢٢ نصاً منها ٢٨ نصاً يرد فيها ذكر الأطلال ، أي أن النسبة المئوية للأطلال في المجموعتين هي ١٢,٦٪ ، ويلاحظ أن هناك نصوصاً مشتركة بين المجموعتين يبلغ عددها ٢٠ نصاً . أي أن مجموع النصوص الأصلية الفعلية في المجموعتين ٢٠٢ بينهما ٢٦ نصاً يرد فيها ذكر الأطلال ، فتكون النسبة الدقيقة لنصوص الأطلال في المجموعتين هي ١٢,٨٪ ، وهي نسبة ضئيلة جداً لا يمكن أن تسوغ الانطباع الشائع حول طغيان الأطلال في الشعر الجاهلي .

وحتى حين نجمع نصوص المجموعات الثلاث – **المفضليات** ، **الأصمعيات** ، **والجمهرة** . فإن النسبة المئوية تظل منخفضة ولا تبرر الاعتقاد الشائع الذي توارثناه جيلاً عن جيل وقرناً عن قرن . ذلك أن مجموع النصوص في المجموعات المذكورة هو ٢٧١ نصاً ، منها ٤٧ نصاً يرد فيها ذكر الأطلال فتكون النسبة المئوية لهذه النصوص ١٧,٣٪ ، وبين هذه النصوص ما يتكرر في المجموعات الثلاث .

فالأصمعيات تكرر عشرين نصاً من نصوص **المفضليات** بينهما نصان طلليان ، أي أنها تضيف ٧٢ نصاً جديداً فقط ، أما **الجمهرة** فإنها تكرر خمسة نصوص من المفضليات وثلاثة نصوص من **الأصمعيات** ، وبين ما تكرره من **المفضليات** نصان طلليان وثلاثة نصوص لا ترد فيها الأطلال .

أما ما تكرره من نصوص **الأصمعيات** فجميعه لا ترد فيه الأطلال . وهكذا تكون **الجمهرة** قد أضافت ٤١ نصاً جديداً فقط . وحين نلغي المشترك بين هذه المجموعات يكون مجموع النصوص :

١٣٠ + ٧٢ + ٤١ (وبينها نص يرد بصورتين في **المفضليات**) = ٢٤٣

ومن هذه النصوص يبلغ عدد التي ترد فيها الأطلال ٤٥ نصا ، فتكون النسبة المئوية للنصوص التي ترد فيها الأطلال في المجموعات الثلاث : ١٨,٥ ٪ . ويعود ارتفاع النسبة بعد إلغاء التكرار إلى كون الجمهرة تكرر عدداً أكبر من النصوص غير الطللية (٦ نصوص) مما تكرر من نصوص طللية (نصان فقط) . لكن النسبة تظل أضأل بكثير من أن تسمح لنا بالقول أن الشعر الجاهلي شعر تطغى فيه الأطلال .

دواوين الشعراء الأفراد

الشاعر	عدد النصوص	نصوص تذكر الأطلال	لا تذكر الأطلال	النسبة المئوية
امرؤ القيس (٤)	٥٧	٩	٤٨	١٥,٧٪
زهير	٢٨ نصاً طويلا ٥٠ نصاً متفاوتة الطول	١٢	١٦ ٣٨	٤٢,٨٪ ٢٤٪
طرفة (٥)	٣٤	٥	٢٩	١٤,٧٪
الأعشى (٦)	٨٢	٥	٧٧	٦٪
عروة بن الورد (٧)	٣٧	لا شيء	٣٧	٠٠٪
عامر بن الطفيل	٦٢	١	٦١	١,٦٪
عنترة (٨)	٣٧	٥	٣٢	١٣,٥٪

إذا كانت الدراسة التحليلية الإحصائية للشعر الجاهلي تكشف عن وهمية الإيمان الشائع بأن الأطلال مكون تقليدي طاغ في النص الجاهلي ، فإن مثل هذه الدراسة تكشف أيضاً وهمية الإيمان بأن للنص الجاهلي بنية ثابتة أو طاغية

وأن هذه البنية تتشكل من عدد من الحركات أو الموضوعات التي تترتب بالطريقة التي وصفها ابن قتيبة فى نصه المشهور الذى أضل قرونا من التفكير بالشعر الجاهلى .
ولقد قمت ، خلال السنوات التي استغرقها إعداد هذا البحث ، بتحليل مئات من النصوص الجاهلية ، وكانت النتائج المقدمة فى الفصول السابقة ، كما قام طلبتى فى درجة البكالوريوس والدراسات العليا فى جامعة اليرموك بين سنوات ١٩٧٧ — ١٩٨٠ ، ١٩٨٢ ، ١٩٨٤ بدراسة مئات القصائد وعدد كبير من دواوين الشعراء الأفراد تبعاً لخطة دقيقة حدد فيها عدد واسع من الوحدات الدلالية المتميزة يغطى معظم ما أظهرت القراءة الدقيقة احتمال وروده فى الشعر الجاهلى ، أو ما يظن أنه يحدث فى الشعر الجاهلى . ثم نسقت هذه الوحدات فى ترتيب نظرى مبدئى ، وكان المحلل يقرأ النص بدقة ثم يشير إلى ورود وحدة ما فيه بوضع إشارة (+) مقابل اسم الوحدة ، ويشير إلى عدم ورودها بإشارة (—) مقابل اسمها ، وكانت النتائج باهرة فعلا ، إذ أظهرت أن نسبة النصوص التي تمتلك ما يقترب من أن يكون بنية تقليدية ذات وحدات دلالية متكررة نسبة ضئيلة جداً تقل حتى عن نسبة النصوص الطللية .

لكن الدراسة كشفت أيضا ميلا حاداً إلى الارتباط بين ورود الطلل فى النص وبين وجود الوحدات التقليدية الرئيسية فيه . وليس من المعقول أن أدرج هنا جميع الجداول التي قام الطلبة بتنظيمها ، لذلك سأكتفى بإيراد ٣ نماذج يصف كل منها نصاً لشاعر جاهلى .

اشارة تقنية Technical

استخدم فى هذا البحث رموزاً تحتاج إلى توضيح . لدى شعور ، قد لا يكون مبرراً ، بأن الجوانب المتعلقة بكيفية كتابة البحث ، والرموز التي تستخدم فى ذلك لم توحد بعد فى العالم العربى . وريثما توحد طرق البحث المختلفة ، أستخدم ما أراه شخصياً نافعاً وموضحاً : (را . —راجع) ، (ت . — توفى) ، (سا . — المصدر الذى ورد ذكره فى الحاشية السابقة ، وقد تكون الصفحة ذاتها) ، قبس — مقتبس فى) ، (د . تا . —دون تاريخ) ، (ذات . بعد اسم المؤلف أو ذكره ، تشير إلى الكتاب ذاته الصفحة ذاتها) ، (قا — . قارن مع) ، (ورد ، بعد اسم المؤلف تشير إلى الكتاب نفسه ، دون الصفحة . قد يأتى بعدها ذكر الصفحة) ، (عد — عد إلى كذا) ، (حا . — حاشية) ، (يلى . فيما يتلو فى هذه الدراسة ، صفحة تأتى) ، (أعلى . فيما سبق من هذه الدراسة) ، (خصو .)— خصوصاً) ، (تحر . — تحرير) ، (تر . — ترجمة) ، (مج . — مجلد) ، (ع — عدد من مجلة دورية) ، (تح — . تحقيق) ، (وآخ — وآخرون بالاشتراك مع محققين أو مؤلفين آخرين) ، (كلمة « فقرة » تشير إلى فقرة من هذا البحث) ، (عين — حين يكون للمؤلف كتابان ذكر كلاهما سابقاً ، بعد عنوان أحدهما تعنى المكان نفسه أو الصفحة ذاتها) . تسهيلا للتمييز ، يطبع عنوان الكتاب والمجلة بحرف مميز ويوضع بين أهلة « . . . » ، ويطبع عنوان المقالة بحرف عادى ، موضوعاً بين اهلة .

الاشـــارات

إشـــارات

تمهيد لدراسة الأطر التصورية والمنهجية :

١ - را . كتابه :
The Morphology of the Folktale, Eng. trans., 2nd Ed., U.O. Texas Press (Austin and London, 1968).

٢ - Ibid., p. 21

٣ - Ibid., p. 19

٤ - را موريس أبو ناضر : الألسنية والنقد الأدبي. دار النهار (بيروت ، ١٩٨١) الفصل الأول .

٥ - لكن بروب يناقش حالة استثنائية واحدة تتطلب تفسيراً خاصاً ، را . لورد . ص : ١٠٧ .

٦ - يلاحظ هنا أن بروب لا يتابع منهجه في إعطاء تسمية محددة للوظيفة بل يكتفي بإعطاء العلامة ، وقد يعود ذلك إلى نقص في النص الروسي .

٧ - Myth and Meaning, Routledge and Kegan Paul (London, 1978), p. 13.

٨ - را . الفصل الأول ، يلي

٩ - وهي نقطة بحاجة إلى تأكيد ويبدو لي أن دارسي تشومسكي لم ينتبهوا إليهـا إطـلاقاً .

١٠ - را . موريس أبو ناضر ورد ، ص ٥١ .

١١ - وهي سمة ملازمة لعمل ليفي - شتراوس أيضاً . بل لعمل عدد كبير من المحللين في هذه المجالات .

١٢ - فيما ترتب وظائف أخرى في مجموعات . كالمجموعة التي تمثل تعقيد الحكاية وتبقى وظائف قليلة قائمة بذاتها (التغييب . العقاب . الزواج) .

١٣ - وهو بهذا العمل يستبق التصور الجوهري الذي كان ارومان ياكوبسون أن يطـوره إلى مداه الأبعد ، أعني مفهوم التراصفي (Syntagmatic) والمحور المنسـقي (Paradigmatic) .

١٤ - الأرقام المتسلسلة الواردة إلى اليمين هي أرقام الحكايات في مجموعة أفانسييف الأصلية التي اعتمد عليها بروب واختار حكاياته المائة منها .

١٥ - را : Albert B. Lord, The Singer of Tales. Atheneam (New York, 1974) esp. ch. 2.

١٦ - يشير بروب في هذا السياق إلى أن الدراسة العلمية قد أدت إلى وصف المعادن والنباتات . والحيوان ، وتصنيفها تبعاً لبناها ، فيما ظلت دراسة الحكاية محرومة من ذلك .

١٧ - يشير بروب إلى العمل الذي قام به شكلوفسكي (Sklovskii) وأظهر فيه عبثية ما أسمى بالدراسات التكوينية (genetic) ، وهو مصطلح سابق على استخدام لوسيان غولدمان لمصطلح البنيوية التكوينية (Genetic Structuralism) بعقود ولا علاقة وثيقة له به - للحكاية في مغالاتها في تتبع الأصول دون أي عناية بالأشكال ويقدم شكلوفسكي مثلا شيقاً على ذلك تستحق مراجعته في اقتباس بروب له . ورد . ص ص : ٣ - ١٤ .

إشـــارات :

الفصـــل «١» أبعاد أولى للتحليل البنيوي

١ - را . الشعر والشعراء . تح . أحمد محمد شاكر . دار المعارف (القاهرة ، ١٩٦٦) ، ص ص ٧٤ - ٧٧ :

٢ - قا . الملاحظات الذكية التي يبديها إحسان عباس حول مقطع ابن قتيبة في ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الأمانة - مؤسسة الرسالة (بيروت ، ١٩٧١) ص ص ١١١ - ١١٤ .

٣ - را . مناقشة مفصلة لهذه النقطة في K. Abu-Deeb, Al-Jurjani's Theory

of Poetic Imagery. ، أطروحة دكتوراه ، جامعة أكسفورد . ١٩٧٠ . مج ٢ ، ص ص ٥٨٤ — ٦٠٢ ، حيث تناقش إحدى المحاولات القليلة الواعدة ، وهى محاولة مصطفى بدوى . إلا أن آراء بدوى حول الوحدة فى معلقة لبيد آراء سلبية .

٤ — را . ، مثلا ، دراسة طه حسين لمعلقة لبيد فى حديث الأربعاء ، الأعمال الكاملة ، دار الكتاب اللبنانى ، مج ٢ ، بيروت ، ١٩٧٣ (ص ص . ٢٢ — ٤٢ ثمة عملان قريبا العهد حول الموضوع . أحمد كمال زكى ، شعر الهذليين فى العصرين الجاهلى والإسلامى ، دار الكاتب العربى . القاهرة، ١٩٦٩) ، خصه . ص ص ٢٤٣ — ٢٧٢ ، ٢٥٠ — ٣٦٠ ، ويحيى الجبورى ، لبيد بن ربيعة العامرى ، مكتبة الأندلس (بغداد ، ١٩٧٠) ، لقد أسىء فهم مفهوم الوحدة العضوية وتطبيقه ، خصوصاً فى أعمال المستشرقين . ويتساءل المرء ،مثلا، كيف فهم آر . أى . نيكلسن مفهوم الوحدة العضوية حين قدم الملاحظة التعميمية الغريبة التالية : « القصيدة ليست وحدة عضوية : بل أن وحدتها تشبه وحدة سلسلة من الصور صنعتها يد واحدة أو . باستخدام تعبير مجازى شرقى ، من الدرر المختلفة فى الحجم والنوعية وقد نظمت فى عقد » .
A Literary History of the Arabs, Cambridge U.P. (Cambridge, 1956) p. 76.

٥ — را . خصوصاً ، الفصل الحادى عشر ، « الدراسة البنيوية للأسطورة »
فى : Structural Anthropology, Eng. trans., Doubleday (New York, 1967)
وسيشار إلى هذا الكتاب من الآن فصاعدا فى كتابه بـــ SA وكتابه :
The Raw and the Cooked : Introduction to a Science of Mythology, Eng., trans., vol. I, Harper and Row (New York, 1970).
وسيشار إلى هذا الكتاب بعد الآن بـــ RC

٦ — حول الشعر الجاهلى بشكل عام ، لأعمال محمد النويهى وأدونيس أهمية خاصة . را . النويهى ، الشعر الجاهلى : منهج فى دراسته وتقويمه ، الدار القومية ، (القاهرة ، .. د . تا) ، ويشكل عمل أدونيس إعادة اكتشاف وتقييم فذة للشعر الجاهلى . را . ديوان الشعر العربى ، الكتاب الأول ، المكتبة العصرية ، (بيروت ، ١٩٦٤) المقدمة ، وكتابه مقدمة للشعر العربى ، دار العودة : (بيروت ، ١٩٧١) .

٧ — را . ليفى — شتراوس RC استهلال ، ص ص . ١ — ٣٢ .

٨ — ســا .

٩ — را . النصوص المدروسة فى هذا الجزء وستورد نصوص أخرى فى الجزء الثانى وهو قيد الإعداد .

١٠ — سيكون أكثر دلالة أن تؤخذ قصيدة من شعر لبيد نفسه مثلا على ذلك را . القصيدة رقم (٣٠) فى ديوان لبيد . را . أيضاً القصيدة رقم (٢) فى ديوان عدى بن زيد العبادى ، تح . محمد المعيد ، وزارة الثقافة والأعلام ، (بغداد ، ١٩٦٥) ص ص ٣٥ — ٣٦ .

١١ — را القصيدة فى المفضليات المفضل الضبي ، تح . أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون ط ، ٣ دار المعارف القاهرة ١٩٦٤ . رقم ١٢٦ ، ص ص ٤١٩ — ٤٢٩ .

١٢ — يقصد بـــ « الوحدة المشكلة » هنا الحقل الدلالى لذات معينة ، مثلا ، الخصائص التى تنسب إلى الأطلال ، أو كل شىء يقال عن الناقة .

١٣ — يستعار المصطلح حزم من العلاقات من ليفى — شتراوس ليدل على جانب محدد من تحليل الأسطورة . را . (SA) ، ص ص . ٢٠٦ — ٢١٢ .

١٤ — را . ، مثلا ، تعليق الخطيب التبريزى على معلقة لبيد فى شرح القصائد العشر ، تح . فخر الدين قباوة ، المكتبة العربية (حلب ، ١٩٦٩) ص ص . ١٩٥ — ٢٥٦ ، وتعليق إحسان عباس ، الذى يستقى من الشروح التقليدية ، على القصيدة نفسها فى تحقيق عباس للديوان ، شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامرى ، سلسلة التراث العربى ، وزارة الثقافة والإعلام (الكويت ، ١٩٦٢) ص ص ٢٧٩ - ٣٢١ .

١٥ — فى (SA) ، ص ٢٠٦ ، كذلك فى RC ص ص ، ١٦ ١٨ .

١٦ — النسخة التى استخدمت أصلا فى هذه الدراسة هى نسخة الديوان ،

تح . إحسان عباس . را . هـ . ١٤ أعلاه . إلا أن عدم توفر هذه النسخة لدى أثناء إعداد الترجمة العربية اضطرنى إلى الاعتماد فى النص المثبت للقصيدة على نسختها فى شرح القصائد السبع الطوال لابن الأنبارى ، تح . عبد السلام هارون ط ٢ دار المعارف (القاهرة، ١٩٦٩) ص ص ٥١٧ ٥٩٧ والاختلاف بين النسختين من الضآلة بحيث لا أظنه يسبب إشكالا فى الدراسة المقدمة هنا .

١٧ — وصف حـ . س كارلايل ، مثلا ، القصيدة بأنها « مرثية . . . : موضوعها موضوع لا بد أن يكون دائماً شيقاً من وجهة نظر العقل الحساس — وهو عودة المرء ، بعد غياب طويل ، إلى المكان الذى كان قد قضى فيه سنوات عمره الأولى . وهى فى الحقيقة المعادل العربى لـ « القرية المهجورة » . قبس آربرى فى The Seven Odes : The First Chapter in Arabic Literature, Allen and Unwin — Macmillan (London — New York, 1957), p. 134.
العربى ، ألن أندانوين ، ماكميلان (لندن — نيويورك ، ١٩٥٧) ص ١٣٤ .

١٨ — على طريقة الشراح التقليديين ، العرب منهم والمستشرقين ، حين واجهت الشارحين صورة معقدة كهذه ، من الواضح أنهم غضوا النظر عن تعقيدها و « أولوها » بطريقة عقلانية ، مجبرين إياها على أن تعنى شيئاً . لا تقوله هى . وإن بعض التأويلات المقدمة لتجلب المرء بذكائها وحذلقتها ، (لا بدلالتها الحقيقية على الصورة) ، كما يفعل شرح الخطيب التبريزى ، مثلا ، الذى يأتى بفكرة أن الأطلال تبدو بالية عارية مثل الكتابة على الحجر حين ينظر إليها المرء من بعيد (ورد . ص ص . ١٩٦ — ١٩٧) أما آربرى فإنه يترجم الصورة إلى الإنجليزية بما معناه أن مدافع الريان عريت وما تزال تظهر الآثار ، وقد نعمت مثل الحروف التى سجلت منذ زمن طويل على حجر (سبق . ص . ١٤٢) . ويخفق أ . و . بلنت فى فهم الصورة — أو يتجاهلها — مترجمين البيت بما معناه « سجلت فى خطوط مثل الكتابة التى تركتها مياه الطوفان » (قبس فى سا . ص ١٤١) ولا يترجم الصورة بدقة إلا إثنان من المترجمين الذين يشير إليهم آربرى (را : سا . ص ص . ١٣٧ — ١٣٩) .

وهكذا ينفى المعلقون اللغة نفسها ودورها فى الخلق الشعرى ليركزوا على

النكرة المجردة التى يمكن انتزاعها من الصورة والتى يعتقدون أن الصورة تعبر عنها أو أنها يجب أن تعبر عنها ، وقد يوضح هذا المثل الآلية التى أصبحنا من خلالها نتصور الشعر الجاهلى بالطريقة التى نتصوره بها الآن .

١٩ — درس كلينث بروكس لغة المفارقة فى الشعر دراسةلامعة فى كتابه The Well Wrought Urn, Harcourt, Brace (New York, 1947).
هاركت ، بريس أند وورلد (نيويورك ، ١٩٤٧) ص ص ٣ — ٢١ . ومن أجل دراسات أخرى فى لغة الشعر ، را . خصوصاً ، The Language of Poetry, Allen Tate, (ed.), Russell and Russel (N.Y., 1960).

٢٠ — را . ، مثلا ، دراسة جيمس مونرو للصيغ الجاهزة فى الشعر لبيد ، فى تطبيقه لنظرية بارى — لورد فى الصيغة على الشعر الجاهلى «Oral Composition in Pre-Islamic Poetry» Journal of Arabic Literature, vol. III (Leiden, 1973) pp. 1-53, esp. p. 47.
ص ٤٧ ، حيث يعتبر مونرو والثنائيات فى وحدة الأطلال من المعلقة صيغاً جاهزة

٢١ — هذه نقطة مهمة غالباً ما تهمل : يثير ألبرت . ب . لورد نقطةمشابهة فى مناقشته للتأليف الشفهى ودور الشاعر الفرد ، را . مغنىالحكايا ، أثينم : (نيويورك ، ١٩٦٥) ص . ٨٨ .

٢٢ — را . وجهة النظر المتطرفة التى تتبناها مارى كاترين بياسن فى
Structural Continuity in Poetry, Mouton (Paris — The Hague, 1970). p. 27.
تقول بيتسن « إن الشاعر «ضم» القسمين الأولين (النسيب — الذى تعتبر الأطلال جزءاً منه ، وهذا خطأ — والرحلة) باعتبارهما شيئاً رسمياً شكلياً ضرورياً ، تماماً مثل الشكل الصحيح اللائق للتحية » . ولا يمكن لوجهات نظر كهذه إلا أن تنزل الضرر بدراسة هذه الجوانب من الشعر الجاهلى ، لأنها تخفى دور الخيال الفردى وتثبط محاولات دراسة هذا الشعر دراسة جديدة طرية .

٢٣ — يمكن أن تحلل لغة القصيدة على أكثر من مستوى ، بما فى ذلك المستوى الصوتى الصرفى . ويقدم عمل بيتسن نفسها بعض الأمثلة الشيقة لتحليل الشعر الجاهلى . إلا أن أحد أهم الأمثلة على تكاثر مستويات التحليل هو دراسة ليفى —

شتراوس ورومان ياكوبسن البفيوية لقصيدة بودلير (سونيت) «القطط»، في (les chats)
Introduction to Structuralism, ed. by Michael Lane, Harper Torchbooks (New York, 1970), pp. 202-21.

٢٤ – را. فقرة ٣ – ٢ أعلى.

٢٥ – يستعار المصطلح «وحدة مكونة إجمالية» من ليفي – شتراوس، را. (SA) ص: ٢:

٢٦ – الوحدات الأولية هي أبسط العلاقات ضمن كل وحدة مشكلة. ويصاغ هذا المصطلح هنا لخدمة أغراض الدراسة الحالية.

٢٧ – بعض هذه الثنائيات تلك التي أشير إليها بالعلامة ؟

٢٨ – را. البيت ٢٩.

٢٩ – را. (SA) ص ص. ٢٠٢ – ٢٠٨.

٣٠ – قا. حول هذه النقطة رأي هاميلتن جب في تناول الشاعر لقسم النسيب في:

Arabic Poetry: An Introduction, Clarendon Press (Oxford, 1963) pp. 21-22.

مع رأي مونرو. الذي يستقي من دراسة التأليف الشفهي. ورد، ص ص: ٤٢ – ٤٣.

٣١ – أو، كما صيغت بطريقة أكثر حدة وكثافة من قبل شاعر جاهلي آخر هو تميم بن مقبل. «لو أن الفتى حجر»، قبس أدونيس، ديوان الشعر العربي، المقدمة، ص ١٥:

٣٢ – قا. مثلا، مرثية متمم بن نويرة في أخيه مالك. خص. البيتين: ٢١، ٢٢، في المجاني الحديثة، ط ٢. المكتبة الكاثوليكية (بيروت. ١٩٦٢) ص ص ٦٢ – ٦٦.

٣٣ – يعبر طرفة عن هذه الفكرة بشكل أكثر حدة وكابوسية في صورة مركزية في معلقته، حيث يصور الإنسان حاضراً حضوراً أبدياً في حيز الموت

الذي يمسك الإنسان بزمام مرخى طرفه في يد الموت يقبض عليه بقوة، ثم يتابع قائلا:

«إذا شاء يوماً شده بزمامه ومن يك في حبل المنية ينقد».

٣٤ – ذات.

٣٥ – مونرو، ورد، ص. ٤٢.

٣٦ – ورد، ص ص. ٧٦ – ٧٧.

٣٧ – هي ذكر الديار، النسيب، الرحيل، والمديح.

٣٨ – سـا:

٣٩ – RC، ص ص ٣٤٠ – ٣٤١:

٤٠ – SA، ص ٢٢٦.

٤١ – كما في الأبيات: ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٣٩، ٤٧، ٥١، ٥٢. را. أيضاً الأبيات ٢٠، ٢٩، ٨١ من أجل تعابير مشابهة لها الوظيفة البفيوية ذاتها.

٤٢ – كما في الأبيات: ١، ٧، ٨، ٩، ١٥، ١٦، ٣٧، ٤٦، ٥١، ٦٥.

٤٣ – (SA)، ص ص ٢٠٥.

٤٤ – قا. تعميم فون غرونباوم السطحي في قوله: «إن القصيدة تكتسب وحدتها بشكل رئيسي عبر شخصية الشاعر الذي يصمم كل جزء من أجزائها الرئيسية لعكس ولاءاته وشجاعته ولباقته إلخ مباشرة أو بصورة غير مباشرة».
«Arabic Poetics,» «Indiana Conference on Oriental Western Literary Relations, Indiana U.P. (Bloomington, 1955), p. 32.

٤٥ – قا. ملاحظات ليفي – شتراوس حول أغراض الأسطورة (SA)، ص ٢٢٦.

٤٦ – أن البرهنة على كون وحدة الأطلال تجربة تخيلية ذات وظيفة رمزية، تفتح أمامنا احتمالات وإمكانيات جديدة للبحث: هل هذا صحيح فيما يتعلق بالبقرة الوحشية والثور الوحشي؟ هل تمثل هاتان الوحدتان فاعلية للخيال الخلاق بدلا من أن تكونا تعبيراً عن ولع الشاعر بوصف مناظر الصحراء وحياة الحيوان

شتراوس ورومان ياكوبسن البنيوية لقصيدة بودلير (سونيت) « القطط » ، (les chats) في : Introduction to Structuralism, ed. by Michael Lane, Harper Torchbooks (New York, 1970), pp. 202-21.

٢٤ — را . فقرة ٣ — ٢ أعلى .

٢٥ — يستعار المصطلح « وحدة مكونة إجمالية » من ليڤي — شتراوس ، را . (SA) ص : ٢ .

٢٦ — الوحدات الأولية هي أبسط العلاقات ضمن كل وحدة مشكلة . ويصاغ هذا المصطلح هنا لخدمة أغراض الدراسة الحالية .

٢٧ — بعض هذه الثنائيات تلك التي أشير إليها بالعلامة ؟

٢٨ — را . البيت ٢٩ .

٢٩ — را . (SA) ص ص . ٢٠٢ — ٢٠٨ .

٣٠ — قا . حول هذه النقطة رأي هاميلتن جب في تناول الشاعر لقسم النسيب في :

Arabic Poetry : An Introduction, Clarendon Press (Oxford, 1963) pp. 21-22.

مع رأي مونرو . الذي يستقي من دراسة التأليف الشفهي . ورد ، ص ص : ٤٢ — ٤٣ .

٣١ — أو ، كما صيغت بطريقة أكثر حدة وكثافة من قبل شاعر جاهلي آخر هو تميم بن مقبل . « لو أن الفتى حجر » ، قبس أدونيس ، ديوان الشعر العربي ، المقدمة ، ص ١٥ .

٣٢ — قا . مثلا ، مرثية متمم بن نويره في أخيه مالك . خص . البيتين : ٢١ ، ٢٢ ، . في المجاني الحديثة ، ط ٢ . المكتبة الكاثوليكية (بيروت . ١٩٦٢) ص ص ٦٢ — ٦٦ .

٣٣ — يعبر طرفة عن هذه الفكرة بشكل أكثر حدة وكابوسية في صورة مركزية في معلقته ، حيث يصور الإنسان حاضراً حضوراً أبدياً في حيز الموت

الذي يمسك الإنسان بزمام مرخى طرفه في يد الموت يقبض عليه بقوة ، ثم يتابع قائلا :

« إذا شاء يوماً شده بزمامه   ومن يك في حبل المنية ينقد » .

٣٤ — ذات .

٣٥ — مونرو ، ورد ، ص . ٤٢ .

٣٦ — ورد ، ص ص . ٧٦ — ٧٧ .

٣٧ — هي ذكر الديار ، النسيب ، الرحيل ، والمديح .

٣٨ — سا .

٣٩ — RC ، ص ص ٣٤٠ — ٣٤١ .

٤٠ — SA ، ص ٢٢٦ .

٤١ — كما في الأبيات : ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٣٩ ، ٤٧ ، ٥١ ، ٥٢ . را . أيضاً الأبيات ٢٠ ، ٢٩ ، ٨١ من أجل تعابير مشابهة لها الوظيفة البنيوية ذاتها .

٤٢ — كما في الأبيات : ١ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٥ ، ١٦ ، ٣٧ ، ٤٦ ، ٥١ ، ٦٥ .

٤٣ — (SA) ، ص ص ٢٠٥ .

٤٤ — قا . تعميم فون غرونبادم السطحي في قوله : « إن القصيدة تكتسب وحدتها بشكل رئيسي عبر شخصية الشاعر التي يصمم كل جزء من أجزائها الرئيسية لعكس ولاءاته وشجاعته ولباقته إلخ مباشرة أو بصورة غير مباشرة » .
«Arabic Poetics,» «Indiana Conference on Oriental Western Literary Relations, Indiana U.P. (Bloomington, 1955), p. 32.

٤٥ — قا . ملاحظات ليڤي — شتراوس حول أغراض الأسطورة (SA) ، ص ٢٢٦ .

٤٦ — أن البرهنة على كون وحدة الأطلال تجربة تخيلية ذات وظيفة رمزية ، تفتح أمامنا احتمالات وإمكانيات جديدة للبحث : هل هذا صحيح فيما يتعلق بالبقرة الوحشية والثور الوحشي ؟ هل تمثل هاتان الوحدتان فاعلية للخيال الخلاق بدلا من أن تكونا تعبيراً عن ولع الشاعر بوصف مناظر الصحراء وحياة الحيوان

فيها ؟ وإذا كان هذا صحيحاً ، فهل يمكن أن يقترح أن البقرة الوحشية أو الثور الوحشي لهما لا وظائف رمزية فقط بل ، أيضاً ، ترابطات أسطورية ؟ أمن المحتمل أن يكون الشاعر قد استخدم ذواتاً كهذه بوصفها قوى أسطورية أو « شخصيات » أسطورية تبتعث القوى الحيوية الغضة للحياة بطريقة لا تختلف كثيراً عن الطريقة الحديثة في استخدام أساطير كأسطورة « وحيد القرن » ، و « العنقاء » . من الشيق جداً في هذا المعرض أن نلاحظ أن الشعر الجاهلي نفسه يحتوي على إشارات إلى الشمس بوصفها غزالة ذات قرون ، أو معزى ذات قـرون .

بالإضافة إلى ذلك ، فإن وحدة الناقة نفسها قد تمتلك وظيفة رمزية ، والوصف المتقصي للناقة في عدد كبير من القصائد يمكن ، هكذا ، أن يعتبر وحدة مشكلة ذات دور أساسي في تشكيل الوحدات المكونة الإجمالية في القصيدة . وقد يكون للناقة في الواقع طبيعة ثنائية : الحيوان المستخدم في الحياة اليومية من جهة ، والشخصية « الأسطورية » التي تبرز في الشعر صورة نمطية عليا (archetype) من جهة أخرى ، وهكذا يمكن أن يكتنه وصف طرفة المتقصي للناقة بوصفه فرضاً لا واعياً لكائن صلب ، قوي ، وفوق كل شيء ، كائن ثابت ، على الواقع الزائل البرهي والحياة الهشة التي تتحرك في سياق الموت كلي الوجود الذي كان طرفة واعياً لـه وعياً أساوياً في عنفه وسوف يتابع هذا المنحنى في الدراسة في فصول لاحقة .

الفصـل « ٢ »

الرؤية الشبقية « معلقة امرئ القيس »

١ — را . الفصل الأول ، أعلى .

٢ — سـا . فقرة ٦ ، ٧ .

٣ — انظر ، على سـبيل المثـال ، وصـف آربري Arberry للمعلقة في The Seven Odes.

٤ — انظر حول هذه النقطة : عبد السـلام هارون في مقدمته لكتاب ابن الأنباري « شرح القصائد السبع الطوال » ، ص ص ١١ — ١٣ .

٥ — الرواية المستخدمة هنا هي رواية ابن الأنباري لهذه المعلقة (را . سا .). وهناك رواية أخرى ، ما تزال مخطوطة ، تختلف اختلافاً أساسياً عن الرواية المستخدمة هنا وتزيد عليها بواحد وثلاثين بيتاً . وتشكل الرواية الأكثر طولا أساس دراسة للمعلقة آمل أن أفرغ منها في وقت قريب .

٦ — حول هذا الجانب في القصيدة ، الفصل الأول ، فقرة ١٢ ، وانظر كذلك كلود ليفي — شتراوس (Lévi-Strauss) حول طبيعة الزمن غير القابلة للانعكاس في الأسطورة في (SA) ، ص ٢٠٥ .

٧ — لمناقشة هذه النقطة الفصل الأول ، فقرة ٤ — ١ ، ٤ — ٢ .

٨ — على الرغم مما يكتسبه تحليل التضادات والثنائيات من أهمية كبيرة في القصيدة كلها ، إلا إنني لن أقوم بتسجيل هذه التعارضات كلها هنا ، على حين أنني أؤكد أن هذه التعارضات لا تقل انتشاراً في هذه القصيدة عنها في القصيدة المفتاح . (را . الفصل الأول ، فقرة ٧ — ٠) .

إن اهتمامي بتطويع المنهج البنيوي وصقله يبيح إغفال ذكر نقاط بعينها في الدراسة الحالية وذلك بهدف التركيز على نقاط أخرى لم تسبق مناقشتها . وآمل أن أقدم هذا المنهج في صورة أكثر كمالا عند مايتم تحليل مستفيض للمعلقات كلها بالإضافة إلى مجموعة من القصائد الأخرى .

٩ — را . ، على سبيل المثال ، ابن الأنباري ، ورد ، ص ص ٢٠ — ٢١ .

١٠ — را . ، الملاحظة التي جاءت على هذا المصطلح في الفصل الأول . فقـرة ٣ — ١ .

١١ — را . ، أدونيس ، « ديوان الشعر العربي » ج ١ ، ص ١٥ .

١٢ — سـا .

١٣ — نقل سيمور تشاتمان Chatman في مقاله :

«Towards a Theory of Narrative», in New Literary History : A Journal of Theory and Interpretation : Vol. VI, 1974-1975, p. 296.

وأنظر كذلك فيكتور إيرلخ (Erlich) في :

Russian Formalism : History Doctrine Mouton (The Hague, 1965).

وأعمال بارت Barthes وتودوروف Todorov على وجه الخصوص :

١٤ — ذلك هو تعريف توماتشيفسكي Tomashevski للحبكة كما نقله تشاتمان في الموضع السابق .

١٥ — انظر تعريف فلاديمير بروب (Propp) لوظائف الحكاية الخرافية وتحليله لبنيتها في ورد ، خصو . الفصل الأول والثالث .

١٦ — تستخدم كلمة علامة Sign هنا بمفهومها اللغوى وكذلك بالمفهوم الذى أستخدمت به فيما بعد عند شتراوس . انظر سوسير Saussure في كتابه : (Cours de linguistique générale (Paris, 1916).

١٧ — كما ، على سبيل المثال في ، « اذا السماء انشقت » ؛

١٨ — ذكرها أدونيس (ديوان الشعر العربي) ج١ ، ص ٥٧ . وتعد دراسة أدونيس لهذه النقطة واحدة من أهم المقولات التي ترتبط بالشعر الجاهلي .

١٩ — حول التأليف الشفاهي وتطبيق التحاليل الصيغي (formulaic) على الشعر الجاهلي ، بصورة عامة ، وعلى القصيدة الشبقية ، على الوجه الخصوص ، انظر :

Michael Zwettler, The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry : Its Character and Implications, Ohio State U.P., (Columbus, 1978).

وخصوصاً الملحق — وهو بعنوان : «Formulaic Analysis of The Mu'allaqa of Imra'al Qays» ونجد أن كثيراً من التكرار الذى ورد ذكره هنا قد وصف على أنه صيغ. ولم أستطع الحصول على العمل المهم الذى ألفه زفتلر إلا في المراحل النهائية من إعداد هذه الدراسة ، ولكنى آمل أن أستخدمه باستفاضة في المستقبل. وترجع أهمية هذا العمل في أحد جوانبه إلى طبيعته التحليلية ، كما ترجع ، من جانب آخر ، إلى أنه يقدم المحاولة الأولى ، فيما أعلم ، لتطبيق نظرية بارى اورد Parry-Lord على الشعر الجاهلي . ولا ترجع الإشارة هنا إلى الدراسة التطبيقية الوحيدة لهذه النظرية ، وهي دراسة جيمس منرو ، وذلك بسبب أن الدراسة الأخيرة لا تقدم تحليلا مفصلا للقصيدة الشبقية فضلا عن أن عمل زفتلر قدتم قبل دراسة منرو .

٢٠ — حول النبر في الشعر العربي والدور الايقاعي في أنواع النبر الثلاثة ، را ، كمال أبو ديب « في البنية الإيقاعية للشعر العربي » دار العلم للملايين ، (بيروت ، ١٩٧٤) ، خصوصاً الفصل السادس .

٢١ — سا . ، الفصل الأول .

٢٢ — هناك نقطة أخيرة تستحق الذكر وهي أن استخدامي للمصطلح : « الرؤيه الشبقية » يوسع الحقل الدلالى لكلمة «Eros» ليشتمل على « الشهوانية » ومن هنا يختلف هذا المصطلح عن استخدام نور ثرب فراى (Frye) للمصطلح نفسه ليشير إلى « صعود الروح . .صعود الإنسان من عالم طبيعته الهاوية إلى شيء أقرب ما يكون إلى بيته الأول ، وهو ما يعرف عادة بالفردوس الأرضي أو جنات عدن » . را .

The Stubborn Structure : Essays on Criticism and Society, Cornell U.P. Ithaca, New York, pp. 257-258.

الفصل « ٣ » البنية متعددة الشرائح . .

١ — عد إلى المقارنة الأولية بين القصيدتين في الفصل الأول من ٩ — ١ إلى ٩ — ٣

٢ — قا . أيضاً مع قصة البقرة المسبوعة في القصيدة — المفتاح ، الفصل الأول ، النص و ٧ — ٢ .

٣ — النص مقروء قراءة غير دقيقة من قبل المحققين اللذين يقولان في التعليق أن الفارس الأول يسقط فقط . وسلامة التفسير الذى أقدمه هنا تتأكد حين نبحث عن روايات أخرى للنص فنجد في رواية **جمهرة أشعار العرب** أن القصيدة تنتهي بالبيت التالي :

« فعفت ذيول الريح بعد عليهما   والدهر يحصد ربية ما يزرع » .

ط ١ (بولاق ، ١٣٠٨ هـ) ص ١٣٣ ، أعادت نشره دار المسيرة (بيروت ، ١٩٧٨) .

٤ — را . ، ألبير كامو الغريب تر . عايدة مطرجي إدريس ، ط ٢ ، دار الآداب (بيروت ، ١٩٧٩) . و قا . مع جاك شورون ، الموت في

الفكر الغربى ، تر . كامل يوسف حسين ، سلسلة عالم المعرفة (الكويت ، أبريل ١٩٨٤) خصوصاً الفصل ٢٦ .

٥ ـ را . ، مثلا

Cultural Creation in Modern Society, Eng. Trans., Telos Press (Saint Louis, 1976) esp. chs. 3, 4.

وجمال شحيد ، فى **البنيوية التكوينية** ، دار ابن رشد (بيروت ، ١٩٨٢) وقد ورد العنوان على صفحة الكتاب **البنية التركيبية** بسبب خطأ وقع أثناء طباعة الكتاب .

الفصل « ٤ » البنية ووحدة الشريحة

١ ـ را . ، ديوان امرىء القيس، تحليل . محمد أبى الفضل إبراهيم ط ٣ ، دار المعارف (القاهرة ، ١٩٦٩) .

٢ ـ را . ، من أجل طريقة التحليل والرموز المستخدمة ، كتابى فى **البنية الإيقاعية للشعر العربى الفصل السابع** .

الفصل « ٥ » أن وأن لا ـ ١ ـ

معلقة عنترة

١ ـ را . ، الروايتين فى ، أبو بكر الأنبارى، ورد ، ص ٢٩٤ ، **وجمهرة أشعار العرب** .

الباب الثالث « المجمهرات » ، حيث يرد قبل هذا البيت بيتان .

٢ ـ وليس غرضى هنا التعمم المطلق ، بل أقصد إلى النماذج المألوفة التى عملت عليها .

٣ ـ وقا . ، هذه العلاقة مع العلاقات المدروسة فى القصيدة ـ المفتاح ، الفصل الأول ، أعلى .

٤ ـ قا . مع هذه النقطة فى دراسة الرؤيا الشبقية ، الفصل الثانى ، أعلى .

الفصل «٥» ـ ٢ ـ

معلقة طرفة

١ ـ الإشارة إلى بيت امرىء القيس :

« وقوفاً بها صحبي على مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجمل » .

٢ ـ فى دراسة أكثر تفصيلا يستحق نظام التقفية وتوزيع الألفاظ المشددة تحليلا يعادل فى دقته التحليل الذى قدمته فى دراسة معلقة امرىء القيس ، لكننى لن أقوم بمثل هذا التحليل فى المعرض الحالى .

٣ ـ را . ، بيته :

« وتسمعت رز الأنيس فراعها عن ظهر غيب ، والأنيس سقامها » .

٤ ـ على عادتهم ، حاول الشراح اللغويون حصر الدلالة فى أضيق حد ممكن ففسروها بالفلاة بحثاً عن المعنى الواحد والوضوح . ورا . دراستى « الواحد ـ المتعدد : فى الأصول التصورية للشعر الحديث » كلمات ع ٢ ، (البحرين ، ١٩٨٤) ص ص ٣٤ ـ ٥٠ .

٥ ـ را . ، مناقشة الاستجابة السيدورية فى الفصل «٧» ، يلى .

٦ ـ قا . ، مع دراسة كلودلفى ـ شتراوس للمغالاة فى تأكيد أهمية علاقات القرابة فى أسطورة أوديب ، (AS) ص ص ٢٠٩ ـ ٢١٢ .

الفصل « ٦ » : تأملات فى المنابع التصورية :

١ ـ « الأداول » ترجمة مبدئية اقترحها لمصطلح «morpheme» تمتاز باحتوائها الجلى على عنصر الدلالة وبتفرد صيغتها إلى درجة تمنع الالتباس ، وتصلح هذه الصيغة النادرة فى تقديرى لترجمة مصطلحات عديدة : « الأصووت » لـ «phoneme» و « الأسطور » لـ «mytheme» ، وهكذا .

٢ ـ را . ، الفصل الحادى عشر ، يلى .

٣ ـ وتبدو لى هذه النقطة جديرة ببحث مستقل لاكتناه دلالاتها العميقة فى بنية الوجود الجاهلى ورؤيا الإنسان فيه للعالم .

٤ ـ را . ، كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلى ط ٣ ، دار العلم للملايين (بيروت ، ١٩٨٤) الفصل السادس .

٥ ـ ويمثل عمل ليفى ـ شتراوس فى جوهره محاولة متميزة لنسف هذا التصور الغربى تحديداً (تقريباً) الإنسان فى مرحلة معينة من مراحل وجوده .

٦ ـ قا . ، مع رولان بارت فى مقالته «L'Activite Structuraliste» فى :

Essais Critiques, Seuil (Paris, 1964) pp. 213-220.

وقد نشرت ترجمتى للمقالة تحت عنوان « الفاعلية البنيوية » ، فى **مواقف** ٤١ ، ٤٢ (بيروت ، ربيع ـ صيف ١٩٨١) ص ص ٩٧ ـ ١٠٤ .

٧ ـ را. ، **دلائل الإعجاز** ، نشر محمد رشيد رضا ، مطبعة المنار ، ط ٣ ، (القاهرة) ، ١٣٦٦ هـ ـ ١٩٤٦ م) . ص ص ٢٠٢ ـ ٢٠٣ . وقا . ، مع مناقشتى المفصلة للموضوع فى : ..

K. Abu-Deeb, **Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery**, Aris and Phillips (London, 1979) esp. pp. 75-77, 241-243.

وكنت قد أشرت فى مكان سابق إلى هذا العمل قبل نشرة فى كتاب أى. فى صيغته كأطروحة دكتوراه ، بسبب إدخال تغييرات جزئية دخلت على الصيغة المنشورة كتاباً .

٨ ـ را **Semiotics of Poetry**, Indiana U.P. (Bloomington and London, 1978), esp. ch. 1.

٩ ـ را . **ديوان بدر شاكر السياب** ، دار العودة (بيروت ١٩٧١ خصوصاً قصائد « المسيح بعد الصلب » « العودة لجيكور » « مدينة السندباد »

١٠ ـ را . أدونيس ، الأعمال الكاملة ، دار العودة (بيروت ، ١٩٧١) جـ ١ ، ص ص ٢٤٩ ـ ٢٧٢ (قصيدة « البعث والرماد ») .

١١ ـ فى دراسة كتبت أصلا بالإنجليزية وآمل أن تنشر بالعربية قريباً .

١٢ ـ را. ، بحثه .

«Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances»

الذى نشر فى :

Jakobson and M. Halle, **Fundamentals of Language**, 2nd Ed. Mouton, (The Hague, 1971), Part II.

١٣ ـ را . ، مقالته «Hamlet» فى :

Selected Essays, 3rd ed. Faber and Faber (London, 1951)

وقد نشرت ترجمتى العربية لها فى **المهد** ع ٣ ـ ٤ (عمان ، صيف ـ خريف ١٩٨٤) ، ص ص ٣١ ـ ٣٦ ، وفى **كلمات** ع ٤ (البحرين ، ١٩٨٤) ص ص ١٦٦ ـ ١٧٢ .

١٤ ـ ديوان ذو الرمة تح : عبد القدوس أبى صالح ، مطبعة طربين (دمشق ، ١٩٧٢ ـ ١٩٧٣) .

١٥ ـ ومن طبيعة الصيغة أنها تفقد قدراً كبيراً من الشحنة الانفعالية بل أن ، هذا من طبيعة كل نظام ترميز (**Code**) .

١٦ ـ را . القصة فى ، ابن رشيق ، العمدة ، تح . محمد محى الدين عبد الحميد ط ٢ ، مطبعة السعادة (القاهرة ، ١٩٥٥) ص ٢٢٢ .

١٧ ـ فى مقالته «Tradition and the Individual Talent» فى **Selected Essays**

ورا . ترجمتها العربيـة فى ، منح خورى ، الشعر بين نقاد ثلاثة (بيروت ، ١٩٦٦) ص ص ٧٤ ـ ٨٧ .

١٨ ـ را . الفصل السابع ، يلى.

١٩ ـ وقد يكون دالا فى هذا السياق أن راويتين كالأصمعى والضبى لم يعنيا بالنصوص الطللية ، بل جمعا نصوصاً ذات طبيعة مختلفة . وقد كان الأصمعى الأقل عناية بالنصوص الطللية ، على الأقل كما يبدو من عمل الرجلين فى المفضليات والأصمعيات . را. الإحصاءات الواردة فى الملحق ، يلى .

٢٠ ـ توفيراً للمكان والوقت سأكتفى بالإشارة إلى نصوص الرثاء فى المفضليات والأصمعيات ، مثلا لاحصراً ، وهى جميعا تخلو من الاطلال .

الفصل « ٧ » استجابات جـذرية

١ ـ را . النص فى **ملحمة جلجامش** تر . فراس السواح ، ط ٢ دار الكلمة (بيروت ، ١٩٨٣) ص ١٣٥ . وقد اعتمدت على هذه الترجمة فى جميع النصوص المقتبسة من الملحمة باستثناء النص الحالى لأن الترجمة الحاضرة تبرز نقاطاً محددة بصيغة تخدم غرضى بشكل أفضل .

٢ – را . القصة الكاملة فى **الكتاب المقدس** ، العهد القديم ، سفر التكوين :

٣ – را . الدراسة كاملة فى الفصل الخامس ، ٢ ، أعلى .

٤ – فى أدونيس ، **ديوان الشعر العربى** . ج ١ ، ص ١٠٢ .

٥ – فى مخطوط **مسالك الأبصار** للعمرى ، المتحف البريطانى (المكتبة البريطانية الآن) ، رقم Add. 9589 .

٦ – را . الفقرة المخصصة لمناقشة كونية التجربة فى الفصل الحالى ، رقم ٣ .

٧ – را. الفصل الرابع ، أعلى .

٨ – ومن هذا المنظور، يبدو البيت الأخير فى القصيدة خارجاً على روح التجربة وجوهرها لأنه يعود إلى حركة الموت مغلقاً دائرة الحيوية والتفجر التى أكتملت بصورة الناقة ومسطحاً القصيدة تسطيحاً يضحى بالتوتر الحاد الذى يخلقه ترك الدائرة مفتوحة بطريقة تشكل معها القصيدة ثنائية ضدية حادة بين مطلعها وأبياتها الأخيرة ، والبيت المقصود هو :

« فإذا وذلك لامهاه لذكره   والدهر يعقب صالحاً بفساد ».

وجدير بالذكر أن البيت يرد فى مخطوطتين فقط من مخطوطات **المفضليات** وهى **منتهى الطلب** ولدى المرزوقى .

٩ – را . البحترى ، الحماسة تر . لويس شيخو اليسوعى ، ط ٢ ، (دار الكتاب اللبنانى (بيروت ، ١٩٦٧) الباب التاسع والأربعون .

١٠ – سا .

١١ – ورا . أيضاً قصيدة لبيد بن ربيعة :

« أو لم تـرى أن الحوادث أهلكت »

١٢ – أو العالم الطبيعى ، كما عند لبيد :

« بلينا وما تبلى النجوم الطوالع   وتبقى الجبال بعدنا والمصانع »

« وما المرء إلا كالشهاب وضوئه   يحور رماداً بعد إذ هو ساطع »

١٣ – سا .

١٤ – سا .

١٥ – را : كتاب الحيوان ، تر. عبد السلام هارون ، مطبعة الحلبى (القاهرة ، ١٩٣٩) ، ج ٢ ، ص ٢٠ .

ورا . الدراسة الشيقة التى قام بها عبد الجبار المطلبى للثور الوحشى فى الشعر الجاهلى . فى : « محاولة تفسير صورة من صور الشعر الجاهلى » فى كتابه **مواقف فى الأدب والنقد** ، وزارة الثقافة والإعلام (بغداد ، ١٩٨٠) . ص ص ٦٣ – ١١٢ .

١٦ – الذى آمل أن ينجز ، ليشكل مجلداً مستقلا ، فى المستقبل القريب .

١٧ – قا . مع الصراع الحيوانى فى الأطلال المدروس فى الفصل السادس ، فقرة ٤

١٨ – فى رواية عن بوذا أن امرأة جاءت إليه وقد فقدت ولدها تطالب منه أن يعيد ولدها إلى الحياة وتندب وتبكى فقال لها سأعيد ولدك إلى الحياة على شرط أن تذهبي وتجدى لى إنساناً لم تحل به مصيبة فمضت المرأة تسأل الناس ، ولكنها حيثما سألت وجدت بشراً فقدوا أبناءهم أو أخوة لهم أو عرفوا مصائب أعظم . ولم تكد تنتهى من التساءل حتى أدركت أنها كغيرها من البشر فعادت إلى بوذا الذى سألها : هل وجدت من لم تنزل به مصيبة ؟ فقالت لا . الجميع أصابتهم مصائب وإننى الآن لأدرك أننى كغيرى من البشر وأشعر بقدر كبير من الراحة .

١٩ – اختار من النص ما هو ذو علاقة بالنقطة المثارة هنا :

٢٠ – را . من أجل تحديد المحورين التراصفى والنسقى ، كمال أبو ديب ، فى **الشعرية** ، دار العلم للملايين (بيروت ، ١٩٨٥) ، وقا . مع استخدام بارت وياكوبسن لهما فى تحليل ، كما يوضحه جوناثان كلر **(Culler)** فى **Structuralist Poetics** RKP (London, 1975), chs. 2,

٢١ – را . الإشارة السابقة .

٢٢ – را . الفصل الثامن ، فقرة ٢ ، لى .

٢٣ – را . ، مثـلا ، تعليق **محققى الأصمعيات** ، ص ١٩٠ ، هامش ٥ .

٢٤ – را . ، مثـلا ، وصف عمرو بن الأهتم المفصل لذبحه الناقة من نوقه لإطعام ضيف فى **المفضليات** ، ٢٣ :

٢٥ – را . الفصل الرابع ، ٢ ، أعلى :

٢٦ – را . النص كاملا فى **الأصمعيات** ، ٦٥ .

٢٧ – **مسالك الأبصار** ، مخطوط را . إشارة ٥ ، الفصل السابع ، أعلى .

٢٨ – سـا .

٢٩ – قـا : مع صورة شبيب بن البرصاء :

« لهـا ربذات بالنجـاء كأنها دعـائم أرز بينهـن فـروج »

(**المفضليات** ، ٣٤)

٣٠ – را . تعليق محققى المفضليات على قطعة ٢٤ ، هامش .

٣١ – فى النص « من بعد » و « من » تخل بالوزن .

٣٢ – را . ملحمة جلجامش ، ص ٦٤ .

الفصـل «٨»

البنى المولده ومفهوم التحولات – ١

١ – فى هذا السياق بالذات تكتسب دراسات بارى ولورد أهمية خاصة ، را . مثـلا ، دراسة لورد للعلاقة بين الإبداع الفردى والتقليد فى ، ورد ، الفصل الثالث .

٢ – را . الفصل الأول ، فقرة ١ ، أعلى .

٣ – قـا ، مع العنصر الجمالى الذى يكشف عنه بروب فى « المتغير » فى بنية الحكاية ، ورد ، ص ص ١٠٩ – ١١٣ ، ومع دراسة لورد للزخرفة فى التأليف الشفهى ، ورد ، الفصل الثانى والخامس .

٤ – وأود أن أؤكد من جديد أنى أستخدم الزخرف هنا بالمعنى الذى يقصـده بروب ولورد ، لا بالمعنى الشائع للكلمة فى العربية .

٥ – لعل ندرة أسماء المكان فى نصوص المرقش التى توردها المفضليات أن تكون سمة مميزة لهذه النصوص ، فى القصائد رقم : (٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٣) يرد اسمان فقط أحدهما عام جدا (الشام) ، وفى (٥١) ترد ثلاثة أسماء لمواضع محددة ، وفى (٥٢) اسم واحد ، وفى (٥٤) ثلاثة أسماء ، ومن الشيق أن (٤٨) و (٥٤) هما أكثر النصوص انفعالية وتركيزاً على صورة الطلل والاندثار ومرور الزمن

٦ – را . النص فى **المفضليات** ، ٥٥ .

٧ – را . فقرة ٢٢ ، يلى :

٨ – وتجدى الإشارة هنا إلى هذا التوحيد المتكرر فى النصين المدروسين (وفى الشعر الجاهلى عامة) بين الناقة والثور الوحشى ، أى بين الأنثى والذكر ، ونادراً ما تقترن الناقة – الأنثى بالبقرة – الأنثى ، وينبغى أن تدرس هذه النقطة دراسة بنيوية تحدد المواقع التى يتم فيها كلا نمطى التوحيد والوظيفة التى يؤديها كل منهما فى بنية النص التى فيها يرد (قا . ، مثلا ، بين البقرة المسبوعة فى القصيدة – المفتاح والثور الوحشى فى عينية أبى ذؤيب) .

٩ – را . بشكل خاص ، دراسة تودوروف لجوانب من البنية السردية فى **ألف ليلة وليلة** فى :

The Poetics of Prose, Eng. trans. Blackwell (Oxford, 1977), ch. 5.

وقد نشرت ترجمة موريس أبى ناضر للدراسة فى **مواقف** ، ١٦ ، (بيروت ، تموز – آب ، ١٩٧١) ص ص ١٣٧ – ١٥١ .

١٠ – استخدام الرمز ← / للدلالة على علاقـة توليد بين الحركة الأولى وحركة ثانية مضادة لها (مع أنها نابعة منها فى الوقت نفسه) .

١١ – وعلى هذا المستوى تقترب قصيدة ربيعة من القصيدة – المفتاح وتصبح صورة الفارس والفرس فيها نسخة معدلة عن صورتهما لدى لبيـد : وكلا القصيدتين تأكيد لتوحيد الذات الفردية بالذات الجماعية .

١٢ – كأنها تجسد انحباس الذات الفردية فى دائرة القبيلة نذراً لها مطلقاً .

١٣ – را . من أجل دراسة لهذه الثنائية ليفى – شتراوس RC استهلال ، والفصل الأول .

١٤ – وفى هذا السياق بالضبط تبدو أهمية زجر القداح لا مجرد تقديم الطعام للضيوف أو للجائعين ، وهى صورة طاغية فى هذا الموقع من النص فى الشعر الجاهلى . فلماذا زجر القداح ؟ هذا سؤال شيق يحتاج إلى قدر كبير من التأمل والتحليل للإجابة عليه .

١٥ – را . الفصل الثانى ، فقرة ١٥ ، أعلى .

١٦ – را . الفصل الثانى عشر وملحق النصوص المدروسة والإحصائيات المتعلقة بهذه النقطة .

١٧ – را . القسم التمهيدى من هذا البحث ، أعلى .

١٨ – فى النص « من بعد طول » ولا يستطيع وزن البيت مع « من » .

الفصل «٨»

البنية المولدة ومفهوم التحولات – ٢ –

١ – ثمة دراسة واحدة دقيقة أعرفها لقصيدة المديح تستحق الذكر هنا رغم أننى لم أستطع الإفادة منها بسبب إطلاعى عليها قبل دفع هذا البحث إلى المطبعة مباشرة ، هى دراسة وهب رومية ، **قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموى** ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى (دمشق ، ١٩٨١) .

٢ – را . فى هذا المعرض محاولة الطيب تيزينى الجادة لدراسة المرحلة السابقة للإسلام مباشرة انطلاقاً من فهم البنى الاقتصادية والاجتماعية السائدة فى ، **مشروع رؤية جديدة للفكر العربى فى العصر الوسيط** ، دار دمشق (دمشق ، ١٩٧١) . خصوصاً . ص ص ١٣٧ – ١٧٥ .

٣ – قا . مع دراسة ليفى – شتراوس لوظيفة الأسطورة فى SA ، الفصل «١١» .

٤ – را . فقرة ١ – ١ ، من هذا الفصل ، أعلى .

الفصل «٩»

البنية المضادة

١ – را . دراسة لورد للتقليد والإبداع الفردى ، ورد ، الفصل الثالث .

٢ – را . ، بشكل خاص ، الفصل السابع ، فقرة ٥ .

٣ – يبدو لى أن صورة المقامرة بكل أشكالها تستحق دراسة مستقلة من زواياها المتعددة ، ورا . الإشارة رقم (١٤ صنة فى الفصل ٨ – ١) .

٤ – أن ندرة ورود الأطلال فى منتصف النص ظاهرة من الطغيان إلى درجة أن المرء قد يغريه أن يفترض أن نص المرار المثبت فى المفضليات قد يكون جمعاً لنصين معاً . لكننى سأدرسه باعتباره نصاً واحداً لغياب الدليل العلمى على أى افتراض مغاير . ويصدر موقفى هنا عن قبول لمفاهيم بارى – لورد حول الرواية وانتفاء مفهوم النص الأصلى قبولا مبدئياً .

٥ – قا . مع الدراسة المتقصية للبنية الصوتية فى معلقة امرىء القيس ، الفصل الثانى ، أعلى .

٦ – ثمة نص شبيه بالنص الحالى هو قصيدة سويد بن أبى كاهل (المفضليات ، ٤٠) التى تبدأ بلحظة الوصل وتستمر حتى البيت (٤٤) منمية وحدات مختلفة ، ثم تبدأ فى البيت (٤٥) بالخيال المؤرق ونأى الحبيبة ، ومن الشيق أن البيت (٤٥) يرد فيه تصريع (هو عادة مؤشر على البداية) .

٧ – من أجل تحديد هذه المواقع ، را . كمال أبو ديب ، **فى البنية الإيقاعية للشعر العربى** ، الفصل السابع .

٨ – را . أيضاً نص التداول اليومى المتمثل فى قصيدة « رجل من عبد قيس » ، المفضليات ، ١٣ .

٩ – مسالك ابصار ، مخطوط .

١٠ – را . ، مثلا :

The Order of Things, Eng. trans. Vintage Books (New York, 1973).

Power/Knowledge, ed. by Colin Gordon Harvester Press (Brighton, 1980).

١١ — را . بشكل خاص ، كتابه :

Unequal Development, Eng. trans. Harvester Press (Brighton, 1976).

١٢ — أناقش الدلالات العميقة لهذه النقطة بتفصيل أكبر فيما بعد .

١٣ — قا . مع أدونيس « طرف العالم » الأعمال الكاملة ، ج ١ — ص ٤٨٨ ، و « رياح النهار » ج ١ — ص ٣٥٠ ، ومع نازك الملائكة فى كثير من شعرها ، ومع السياب فى شعره .

١٤ — را . ديوان عروة بن الورد ، . عبد المعين الملوحى ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى (دمشق ، ١٩٦٦) ، ص ٦٨ .

١٥ — را . المفضليات ، ١ — .

١٦ — ديوان ، ص ٩١ .

١٧ — سا . ص ١٣١ .

١٨ — سا . ص ٢٩ .

١٩ — سا . ص ص ٧٠ — ٧١ .

٢٠ — سا . ص ٢٩ .

٢١ — را . الخلاف فى اسمه ونسبه فى حاشية المفضليات ، ٧٢ .

٢٢ — النص (المفضليات ، ٧٣) .

« وعازب قد علا التهويل جنبته   لا تنفع النعل فى رقراقه الحافى
صبحته صاحبا كالسيد معتدلا   كأن جؤجؤه مداك أصداف
باكرته قبل أن تلغى عصافره   مستخفياً صاحبي وغيره الخافى
لا ينفع الوحش منه أن تحذره   كأنه معلق منها بخطاف
إذا أواضع منه مرمتحياً   مر الأتى على برديه الطافى » .

١ — يا كعبُ إنك لو قصرتَ على   حُسْنِ النِّدام وقلَّةِ الجُرْمِ
٢ — وسماعِ مُدْجِنةٍ تُعلِّلُنا   حتَّى نؤوبَ تناوُمَ العُجْمِ
٣ — لصحَوتَ والنَّمَرىُّ يحْسِبُها   عَمَّ السِّماكِ وخالةَ النَّجْمِ
٤ — هلْهِل لكعْبٍ . بعدَ ما وقعَتْ   فوقَ الجبين بمِعْصَمٍ فعْمِ
٥ — جَسَدَيْهِ نضْحُ الدِّماءِ كما   قنأَتْ أناملُ قاطِفِ الكرْمِ
٦ — والخمرُ ليستْ مِنْ أخيكَ ولـ   ـكنْ قد تخُونُ بآمِنِ الحِلْمِ
٧ — وتُبيِّنُ الرَّأىَ السَّفيهَ إذا ..   جَعلتْ رياحُ شمُولِها تنْمِى
٨ — وأنا امْرُؤٌ من آلِ مُرَّةَ إذْ   أكْلِمكُمْ لا تُرْقِئُوا كلْمِى

الفصل « ١٠ » البنية والزمن :

١ — را . أيضاً دراستى لمعلقة عنترة حيث تتبعت حركة الزمن فى الوحدة الأولى بصورة جزئية .

٢ — وكنت قد قمت بهذا التمييز أصلا فى دراسة للرواية . را . كمال أبو ديب ، « **ألف ليلة وليلتان ، نحو منهج بنيوى فى تحليل الرواية** » ، الموقف الأدبى ، ع ١١٠ (دمشق ، تشرين الثانى ، ١٩٨٠) ص ص ، ٥١ — ٨٣ .

٣ - را . ما يورده أبو بكر الأنبارى ، مثلا ، تعليقاً على البيت : « قال أبو جعفر : قوله « تبصر خليلى » معناه إنه هو شغل بالبكاء فقال لخليله : تبصر أنت لأنى أنا مشغول بالبكاء عن النظر ، قال : وكذلك قول إمرىء القيس :

« أعنى على برق أريك ومضه   كلمع اليدين فى حبي مكلل »

ورد ، ص ٢٤٤ .

٤ — را . ، مثلا ، دراسة جيرار جينيت للزمن فى الرواية فى :

Narrative Discourse, Eng. trans., (Blackwell Oxford, 1980) chs. 1, 2.

٥ — أبو بكر الأنبارى ، ورد ، ص ٢٣٨ .

٦ – را . أيضاً جهد يوسف خليف لتحديد الأمكنة في معلقتي امرىء القيس وزهير وغيرهما في ، دراسات في الشعر الجاهلي ، مكتبة غريب (القاهرة ، ١٩٨١) ص ص ١٢٩ – ١٣٦ . ويبلغ من يقين يوسف خليف بكون الوقوف على الأطلال واقعا فعليا أنه يرجح أن لبيداً على خلاف مع زهير مثلا لم يقف بالأطلال حين نظم معلقته وإنما قلد الوقوف بما رآه في مقدمات غيره من الشعراء الذين وصلت إليه نماذجهم الفنية . ص ١٤٢ .

٧ – وهكذا يبدو أن الإشارة إلى المستقبل في هذا النمط تكون دائماً إشارة إلى المصير الإنساني : الموت ، كأنما الإنسان لامستقبل له إلا الزمن المدمر – الفناء .

٨ – استخدم في دراسة المعلقة نص الجمهرة ط ١ المطبعة الأميرية الكبرى (بولاق ، ١٣٠٨ هـ) .

٩ – في دراسة تفصيلية للمعلقة يمكن أن يلاحظ كيف تتجه حركة الصهر الكلية هذه إلى اختفاء اللهجة الفردية (أنا المتكلم) تماماً في المفصل الذي يتم فيه التوحد . وعلى مثل هذا المسار تتحرك مكونات النص الأخرى ، وستبرز هذه الحركة في الجزء الثاني من هذا البحث ، وهو قيد الأعداد .

١٠ – يكثر في الشعر الجاهلي استخدام ضمير المؤنث العاقل للإشارة إلى الديار ، وهذه الأنسنة للمكان المندثر الخاضع لفاعلية الزمن التقديرية تستحق دراسة خاصة .

١١ – أما في رواية **المفضليات** فإن النص يعود إلى الحاضر في البيت (٢٥) ثم إلى المستقبل في البيت الأخير .

١٢ – را . دراسة مفصلة للنص في الفصل التاسع ، القصيدة خارج الزمن (٣) .

١٣ – را . : **The Poetics of Prose, Ch 8.**

الفصل « ١١ » آفاق للارتياد

١ – ودراسة الصورة عالم غني بذاته ومجال رحب من مجالات التحليل النقدي . وقد ناقشت جوانب من الصورة في معلقة امرىء القيس في الفصل الثاني ، أعلى ، كما درس عدد من الباحثين الصورة في الشعر الجاهلي دراسات بعضها متخصص وبعضها . تمّ في معرض أكثر شمولية را . ، مثلا ، دراستي نصرت عبد الرحمن ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، مكتبة الأقصى (عمان ، ١٩٧٦) ، وعلي البطل ، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري** ، دار الأندلس (بيروت ، ١٩٨٠) .

وهناك عدد لا بأس به من المقالات التي اهتمت بالموضوع في الدراسات العربية المعاصرة ، ومن أجل مناهج دراسة الصورة في النقد الحديث را . كتابي : Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery

٢ – را . ، أيضاً صورة الكتابة في قصيدة عبد الله بن عنمة الضبي (الأصمعيات ، ٨٥) .

« فلم يبق إلا دمنة ومنازل كما رد في خط الدواة مدادها » .

وصورة الكتابة لسلامة بن جندل (الأصمعيات ، ٤٢) :

« لمن طلل مثل الكتاب المنمق خلا عهده بين الصليب فمطرق
أكب عليه كاتب بدواته وحادثة في العين جدة مهرق » .

٣ – را . ، أيضا صورة عبد قيس بن خفاف (الأصمعيات ، ٨٨) .

« وسابغة من جياد الدروع تسمع للسيف فيها صليلا
كماء الغدير زفته الدبور يجر المدجج منها فضولا » .

٤ – را . ، كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، الفصل الأول .

٥ – را . ، الأصمعيات ، ص ١٣٣ .

٦ – را . الفصل التاسع ، البنية المضادة – ٣ ، فقرة ١ .

الفهرس

الموضوع	الصفحة
اهـــداء	٣
مقـــدمة	٥
تمهيد الدراسة الأطر التصويرية والمنهجية	١٥
الفصل الأول ـ أبعاد أولى للتحليل البنيوى	٤٣
الفصل الثانى ـ الرؤية الشبقية	١١١
الفصل الثالث ـ البنية متعددة الشرائح ذات التيار وحيد البعد	٢٠٥
الفصل الرابع ـ البنية وحيدة الشريحة ذات التيار وحيد البعد	٢٢٧
الفصل الخامس ـ أن . وأن لا .	٢٥٩
الفصل السادس ـ تأملات فى المنابع التصويرية	٣١٩
الفصل السابع ـ استجابات جذرية	٣٥٣
الفصل الثامن ـ البنى المولدة ومفهوم التحولات	٤٠٩
الفصل التاسع ـ البنية المضادة	٥١٧
القصيدة خارج الزمن	٥٧٣
نص الصـــعلكة	٥٧٥
البنية المضـــادة	٥٩٣
الفصل العاشر ـ البنية والزمن	٦٠١
الفصل الحادى عشر ـ آفاق للارتياد فى مكونات النص	٦٤٣

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٤٦٣٢ / ١٩٨٦

ISBN ٩٧٧ ـ ٠١ ـ ١٠٨٨ ـ ٤